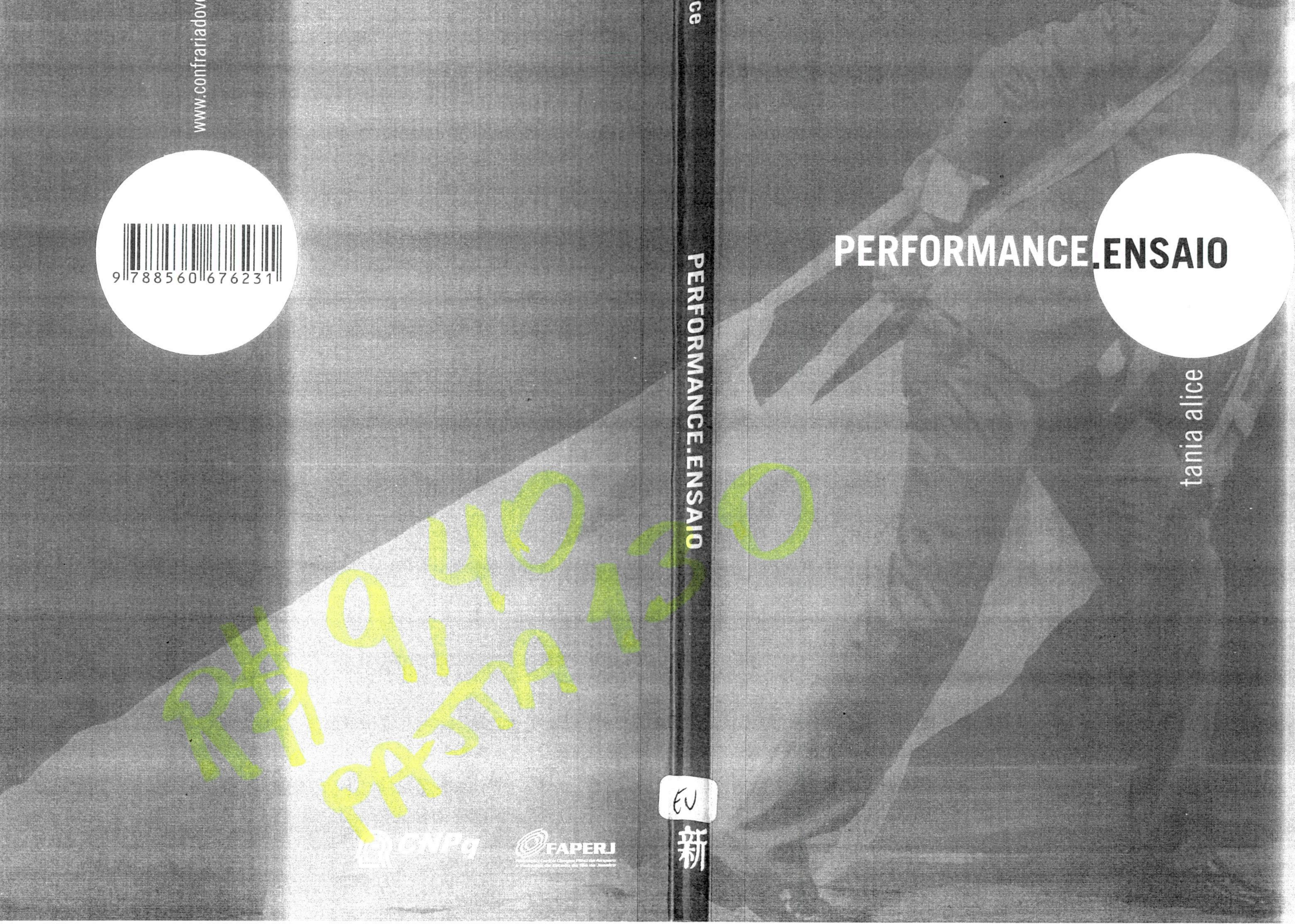


PERFORMANCE.ENSAIO

tania alice

tania alice

PERFORMANCE.ENSAIO

EV

新

www.confrariadovento.com

9 788560 676231

CNPq

FAPERJ

R$ 9,40

PASTA 130

montando os clássicos

T
EVJ00[illegible]54/[illegible]

PERFORMANCE.ENSAIO

PERFORMANCE.ENSAIO

des[montando os clássicos

Tania Alice

CONFRARIA DO VENTO

© 2010 Tania Alice

Coordenação editorial:
Victor Paes
Márcio-André

Projeto gráfico:
Márcio-André

Foto da capa:
Dalton Camargos

Revisão:
Ronaldo Ferrito
Victor Paes

A publicação deste livro tornou-se possível graças ao apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. A pesquisa foi financiada pela bolsa de Pós-Doutorado do CNPq.

Performance.ensaio: des[montando os clássicos / Tania Alice
Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.
188p.: 140 x 210 mm

ISBN: 978-85-60676-23-1

1. Artes Cênicas. 2. Performance. 3. Encenação contemporânea
I. Alice, Tania.

CDD: 792
CDU: 792

Confraria do Vento
Av. Passos, 115/514
Rio de Janeiro - RJ
Tel: (21)2233-3937
www.confrariadovento.com

[sumário

prefácio [eduardo f. coutinho 9
ensaio 1 [territórios, fronteiras 15
ensaio 2 [o clássico se desfaz sozinho: *utopia* de moacir chaves 25
ensaio 3 [hambúrguer e manteiga de amendoim: *o amor de fedra* de gilson motta e tania alice 39
ensaio 4 [xadrez performático: beckett e os irmãos guimarães 59
ensaio 5 [becket à margem seca: *esperando godot* de francisco expedito 73
ensaio 6 [shakespeare *in progress*: *ensaio.hamlet* de enrique diaz 85
ensaio 7 [faxinar as estátuas: performances e ocupações urbanas 97
ensaio 8 [épico *hip hop*: o núcleo bartolomeu de depoimentos 109
ensaio 9 [fluxus 119
ensaio 10 [vamos? 145
[notas 149
anexo [mapeando os espetáculos 167
[referências bibliográficas 168
[índice remissivo e onomástico 178

esse livro é dedicado aos meus amores –

eles sabem quem são

Não se trata de algo para entender, trata-se de algo para se fazer.

Deleuze

[prefácio

Partindo da ideia de Jauss de que o texto clássico é aquele que transcende vários "horizontes de expectativas", sendo sempre, em épocas distintas, recebido, interpretado e reinterpretado, com imensa abertura, e munida de um amplo instrumental teórico, Tania Alice analisa um conjunto de performances e encenações de textos clássicos na cena contemporânea brasileira, procurando mostrar, através de um estudo denso e original, a vitalidade da produção teatral brasileira contemporânea e o seu sentido de resistência frente a um mundo globalizado. Essa produção, que a autora vê como "pós-moderna", por uma série de fatores que ela analisa ao longo do trabalho, dentre os quais a própria noção de reciclagem do passado, o seu caráter político, a junção que apresenta entre os universos virtual e "real" e a questão da identidade em constante mutação, sem falar no diálogo constantemente estabelecido entre encenação e performance, vem ocupando um espaço cada vez mais expressivo no contexto brasileiro, dando margem a uma relação mais intensa e inclusiva entre o espectador e o espetáculo e, consequentemente, a uma participação maior do público, que chega a tornar-se, em alguns casos, um copartícipe do processo criador.

Professora de Teoria Teatral e de Dramaturgia da UNIRIO, Tania Alice é também performer, poeta e encenadora, tendo participado inclusive como codiretora de uma das montagens que analisa, *O amor de Fedra*, da autora inglesa Sarah Kane. Assim, somando teoria e prática, uma formação acadêmica sólida à experiência concreta de performance nas ruas e na direção de espetáculo, a autora investiga um número expressivo de encenações e performances, construindo um ensaio que se vai fazendo à medida que dialoga com as obras selecionadas. E "ensaio" é o termo exatamente com que se refere a seu trabalho, pelo seu cunho de "tentativa", de algo aberto, que se quer reflexão, *work in progress*. Servindo-se da noção de "pós-modernismo" não como algo fechado ou delimitado, mas como um conceito meramente operador ou uma ferramenta para se pensar as criações contemporâneas, a autora opõe ao teatro tradicional e ao projeto moderno as experiências atuais, criticando a comercialização da arte, e chamando constantemente atenção para a necessidade de resgate do sentido místico do teatro, presente nos rituais dionisíacos.

As obras comentadas por Tania Alice em seu trabalho são várias e se estendem desde as releituras de clássicos como *Hamlet*, "a peça mais montada, pesquisada e comentada do mundo", para usar uma observação da própria autora, *Fedra*, a *Utopia*, de Thomas More, que recebe uma versão teatral, e *Esperando Godot*, de Beckett, até as performances realizadas com base em textos curtos de Beckett ou em obras como *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca e a *Odisseia*, de Homero, esta última também resultante de uma transposição do gênero literário. Em todas elas, Tania Alice enfatiza a relação entre encenação e performance e mostra como o texto clássico, sempre vivo, é utilizado como um material em cima do qual se dá uma pesquisa de novas linguagens que fazem transparecer um significado novo, ou, melhor, como aquele texto é reciclado para ressignificar o cotidiano. E essa nova linguagem inclui desde a transformação do espaço teatral até as performances de rua, que têm lugar nos centros urbanos principais do país, como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. E, além disso, encontra grande expressão no jogo por vezes estabelecido entre si mesma, a linguagem em que se faz a releitura, e uma metalinguagem, como é o caso do *Ensaio.Hamlet*, em que a história do personagem se confunde com a da trupe que monta a peça, com a história da companhia de atores que investiga os caminhos de se montar Shakespeare hoje em dia.

Em todos os casos estudados, Tania Alice realça também o teor político da releitura do texto clássico, lembrando o seu sentido ético, que deve somar-se ao estético. O texto clássico é historicizado nessas leituras, como é o caso da montagem *Utopia*, de Moacir Chaves, que declara, em uma época em que as utopias se foram gradativamente desvanecendo, que a própria razão que o levou a reencenar a obra de More foram as notícias presentes no cotidiano dos jornais brasileiros. E aqui, complementando a observação de alguns estudiosos que contrapunham ao teatro comercial o "teatro pobre", servindo-se da expressão de Grotowski, Tania Alice acrescenta que a resposta deveria incluir não só o ator, mas também a poética da cena de uma forma geral. Daí a exploração, feita por essas releituras, de incluir todo o processo dramatúrgico, mesclando dança, artes plásticas, cinema, culturas musicais, multimídia, e assim por diante; daí também o resgate de elementos como o coro, presente, por exemplo, em *O amor de Fedra*, de Sarah Kane, e composto por jornalistas, ocasionando uma ruptura entre o público e o privado, e ainda a retomada da plateia elisabetana no *Ensaio.Hamlet*, e a utilização de recursos como o distanciamento brechtiano nas leituras realizadas por Cláudia Schapira das obras de Calderón de la Barca e Homero. A esses elementos somam-se também a utilização de grafite e de recursos musicais como o *hip hop*, o *break* e o *rap*, este último visto muitas vezes como uma espécie de símbolo da inclusão de grupos marginalizados no conjunto da sociedade.

Essa questão da inclusão social, chave na *Weltanschauung* pós-moderna, é, aliás, uma tônica em muitas das obras estudadas. Na leitura de *Esperando Godot*, de Francisco Expedito, o texto de Beckett é transposto para uma linguagem accessível ao público contemporâneo de uma cidade do interior onde a peça foi encenada – Sobral, no Ceará – mas sem prejuízo do seu sentido original e sem incorrer em uma espécie de regionalização excessiva, como acontece às vezes em processos de adaptação. Do mesmo modo, em *Frátria amada Brasil*, de Cláudia Schapira, a própria imagem do mar, que remete à *Odisseia*, é aqui retomada para sugerir parodicamente as ruas, onde erram todos aqueles que não têm acesso à propriedade privada. E, nas outras performances do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, a utilização de uma poética musical busca expor as contradições e dificuldades da vida urbana, descrevendo as necessidades dos errantes nas ruas contemporâneas e propondo um diálogo instigante sobre os conceitos de visibilidade/invisibilidade a partir de paradigmas afetivos, que giram em torno da relação de amor e ódio que o passante e o performer mantêm com a cidade. A ideia é tornar visíveis certos espaços normalmente despercebidos pela população, levando os passantes a sair da passividade mecânica e a envolver-se, demonstrando ao mesmo tempo um laço afetivo com a cidade. As performances, com isso, restauram a visibilidade do esquecido e revelam um compromisso ético, que se expressa muitas vezes através de linguagens como a do grafite ou a da música dos grupos desfavorecidos.

O processo de historicização, muito empregado pelos autores pós-modernos, fica bastante evidenciado em uma obra como a de Sarah Kane, que relê o mito de Fedra no contexto da monarquia britânica atual. O mito já havia passado pelas leituras clássicas de Eurípedes, Sêneca e Racine, e agora é atualizado, insurgindo-se como uma crítica contundente e amarga à sociedade contemporânea, no seio da qual prevalecem a incomunicabilidade, a exacerbação da sexualidade, a violência social e das relações humanas, a hipocrisia, o individualismo e a indiferença. A função educativa do teatro grego é aqui substituída pela ideia de espelhamento da sociedade atual, e a fragmentação social, representada pelo texto, tem sua contrapartida numa fragmentação, que se estende desde a ruptura da regra das três unidades da tragédia clássica até o emprego de um humor cínico e corrosivo, que se agrega a uma crueza espantosa. Tudo aquilo que era velado nos textos anteriores aparece agora de maneira explícita, fornecendo o retrato de um mundo excessivamente concreto e, por conseguinte, obsceno. Além disso, há uma invasão proposital do público, que é forçado a participar. Na encenação de Gilson Motta e Tania Alice, há ainda um dado a mais: a criação de um coro de cunho apolíneo, que controla e rege o destino dos personagens da família real. Mas essa fragmentação da linguagem, bem ao gosto pós-moderno, alcança sua maior expressão, entre as adaptações estudadas, no projeto *Resta pouco a dizer*, dos Irmãos Guimarães, que montam, em três dias consecutivos, pequenas peças de Beckett que expõem, até as últimas consequências, a noção de vazio da existência humana. Essas pequenas peças, que misturam o tempo todo encenação e performance, são sem dúvida uma tentativa eficaz de libertar o teatro do peso da tradição representativa e da idealização da palavra.

Essa historicização, como também a tentativa de conscientização do público, seja através da fragmentação da linguagem, seja por meio de recursos como o da mistura entre encenação e performance, que mobiliza o espectador,

forçando-o a deixar de lado sua posição de mero consumidor, torna-se especialmente importante num contexto como o brasileiro, marcado por fortes diferenças sociais e econômicas. Daí talvez a penetração que esse tipo de arte vem tendo no país, onde as primeiras manifestações do teatro pós-moderno datam da segunda metade dos anos de 1960, com as montagens de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, por José Celso Martinez Corrêa (1967), de *Cemitério de automóveis*, de Arrabal, por Victor Garcia (1967), e mais tarde de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por Antunes Filho (1978), em que se verifica uma junção da performance com o "teatro do absurdo". Nesse contexto, marcado por forte miscigenação cultural, o ecletismo pós-moderno, bem como as novas teorias sobre a arte, veio a encontrar um terreno bastante propício, retomando questões já muito presentes em movimentos estéticos anteriores, como o próprio Modernismo, cujos integrantes foram vistos, não à toa, por alguns teóricos europeus e norte-americanos como uma espécie de pós-modernistas *avant la lettre*.

O ensaio de Tania Alice compõe-se de nove textos, sete dos quais baseados em uma ou mais dessas montagens, e os dois outros correspondentes a uma espécie de "introdução" e de "conclusão". No entanto, a despeito dessa disposição, necessária a um trabalho acadêmico – o ensaio é resultante de uma pesquisa de Pós-Doutorado realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro –, a "introdução" é mais uma tomada de posse do terreno a ser explorado e a "conclusão", muito à diferença das habituais, é uma provocação para novas indagações, uma chamada para o debate, para a discussão. Daí o seu título de "Fluxus" e a referência a Deleuze, retomada da abertura, que constitui praticamente uma convocação à reflexão e, sobretudo, à ação: "Não se trata de algo para entender, trata-se de algo para se fazer". É com a certeza de que seu "ensaio" constitui uma relevante contribuição para o estudo do que podemos, com a autora, chamar de "teatro pós-moderno" no Brasil, que convoco os leitores a navegar pelas páginas deste livro.

Eduardo F. Coutinho, UFRJ

ensaio 1 [territórios, fronteiras

> *Patrono mitológico do teatro indiano antigo era Shiva, o Dançarino Cósmico que, dançando, terá tudo o que é e tudo o que é destruirá, aquele que dança a totalidade... Shiva, nos contos mitológicos, aparece como criador dos opostos. Nas esculturas antigas, era representado com os olhos entreabertos, levemente sorridente; o seu rosto trazia a marca de quem conhece a relatividade das coisas. Se eu tivesse que definir nossas pesquisas cênicas com uma frase, com um termo, me referiria ao mito da Dança de Shiva, diria: brincamos de Shiva.*[1]
>
> Jerzy Grotowski

De acordo com Hassan, em *Toward a concept of Pos-Modernism*[2], o acaso seria uma das características do Pós-Modernismo. Entretanto, é difícil acreditar que nossas pesquisas – mesmo que sejam historicamente pós-modernas – sejam devidas ao acaso. Mais que isso, elas apresentam-se como uma junção de pensamentos criativos, de criações pensadas, abolindo a lei do acaso. Ao mesmo tempo, elas rompem com a famosa e, ao meu ver, inexistente distinção entre teoria e prática, aprofundando um pensamento como o de Roland Barthes, no qual fundo e formas ilustram-se mutuamente. Buscando definir o que poderia ser ou não ser – ou melhor: ser e não ser – a estética teatral contemporânea, abordamos um lugar em perpétua evolução e mutação, para além dos conceitos rígidos e fixos que norteavam o projeto modernista. O próprio conceito de "identidade" e a tentativa de querer fixá-la ou defini-la parece traçar fronteiras, delimitar territórios de maneira rígida, definitiva, enquanto nos movemos em territórios onde as fronteiras vão se abolindo diariamente.

Nesse sentido, como trilha reflexiva inicial, gostaria de apresentar uma reflexão feita pelo Prof. Dr. Eduardo F. Coutinho, supervisor deste processo de pesquisa, no artigo "Revisitando o Pós-Moderno", inserido na coletânea de ensaios *O Pós-Modernismo*[3]. Estabelecendo a distinção entre Pós-Modernidade como projeto geral e Pós-Modernismo como estilo estético, Coutinho reflete sobre a evolução do Pós-Moderno nas culturas norte-americana, francesa, latino-americana e especificamente brasileira. O pesquisador analisa o Pós-Moderno como um afastamento dos cânones e discursos hegemônicos, como "ruptura e afastamento do impulso totalizador e universalizante que norteara a Modernidade e a lógica binária que acompanhava tal impulso em prol – em uma direção contrária – do específico, do local, bem como de uma lógica outra, possivelmente aditiva, que permitisse a coexistência de opostos em tensão"[4]. O Pós-Modernismo opõe-se, assim, aos valores do liberalismo – valor, ordem, significado, controle, identidade –, substituindo esses valores por "paradoxo, ambiguidade, ironia, indeterminação e contingência":

> Se é verdade que o Modernismo, e agora nos referimos ao movimento estético-literário, nos ensinou que a linearidade, a racionalidade, a relação inextricável entre causa e efeito, o ilusionismo, a transparência da linguagem e as convenções de uma moral pequeno-burguesa eram absolutamente insuficientes como elementos de expressão artística, podemos perfeitamente concordar com John Barth quando afirma em seu "The literature of replenishment" que o contrário desses rasgos tampouco satisfaz. A disjunção, a simultaneidade, o irracionalismo, o anti-ilusionismo, a autorreferencialidade, a noção do "meio como mensagem", assim como a separação entre o estético e o político, os quais fizeram a glória dos modernistas anglo-saxões, são traços cuja eficácia na obra, hoje, depende da relação com outros, muitas vezes seus opostos e do tratamento, frequentemente paródico, que lhes é conferido. O fenômeno pós-moderno revela-se justamente naquelas obras em que se vislumbra uma pluralidade de linguagens, modelos e procedimentos, e nas quais oposições, tais como entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, esteticismo e engajamento político, literatura erudita e popular, cedem lugar a uma coexistência em tensão desses mesmos elementos.[5]

Híbridos somos, então, para longe de qualquer impulso totalizador.

Quando participei do I Encontro Nacional de Diretores Teatrais em Brasília, no mês de novembro de 2007, percebi o hibridismo de nossas pesquisas pós-modernas no momento em que entreguei um questionário sobre o foco desta pesquisa, a adaptação de clássicos na cena contemporânea e na performance, para os diretores presentes. Muitos dentre eles responderam-me que "não montavam mais clássicos, somente faziam teatro experimental". Testemunhei também alguns comentários informais no Ciclo de Debates sobre Dramaturgia da VII Mostra Universitária – organizado pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) –, nos quais era considerado fantástico o fato de, dos onze espetáculos, somente dois serem textos clássicos. Questionei-me, então, sobre o próprio alvo da pesquisa. Seria legítimo realizar uma pesquisa sobre uma coletividade (diretores/performers que adaptam clássicos) que está fadada a dissolver-se nos meandros de um teatro "experimental" que excluiria o texto clássico e no qual a palavra seria considerada como o último vestígio da era do textocentrismo?

A esse fato associou-se outra pergunta: seria o texto clássico uma forma arcaica de se fazer teatro na Pós-Modernidade? Seria o clássico uma estrutura inadequada à nossa sensibilidade contemporânea depois que Walter Benjamin analisou o impacto da tecnologia sobre nossa percepção[6], que deixa para além da linha do tempo a noção de aura sagrada da arte? Esse pensamento, que reorganiza as formas perceptivas, continuado por Vattimo em *La societá transparente*[7] e por Paul Virilio em seus ensaios de *A máquina de visão*[8], conduziria à morte do clássico? Creio que não. Segundo Hans-Robert Jauss, que sistematizou e fundamentou as reflexões ligadas à estética da recepção[9], o texto clássico é aquele que transcende vários "horizontes de expectativas", em várias épocas, sendo sempre recebido, interpretado e reinterpretado, com uma infinita abertura. Como escreve Umberto Eco, o clássico é, por essência, uma obra aberta[10].

O clássico é aberto às interferências propostas pela releitura do diretor, à dramaturgia cocriada com a plateia. Torna-se um material, uma substância sobre a qual vão sobrepondo-se camadas de tinta que expressam os anseios e as sensibilidades contemporâneas, como demonstram os títulos das peças de Heiner

Muller, um dos mais importantes dramaturgos da Pós-Modernidade: *Medeia/ Material*, ou ainda *Hamletmaschine*. Pode-se então concordar com Italo Calvino, que afirma em *Por que ler os clássicos?*:

> Os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos. [...] E se alguém objetar que não vale a pena tanto esforço, citarei Cioran: "Enquanto era preparada a cicuta, Sócrates estava aprendendo uma ária com a flauta. – Para que lhe servirá? Perguntaram-lhe. Para aprender essa área antes de morrer."[11]

Ironicamente, podemos observar que o leitor/espectador contemporâneo citaria, sem dúvida, a cena em que os músicos do filme *Titanic* continuam tocando enquanto o navio afunda; isso nitidamente evidencia o que a própria sentença ilustra: o contexto muda, mas a problemática continua intacta.

Outro questionamento que se associa a esse primeiro diz respeito à aplicabilidade do conceito de Pós-Modernismo no Brasil. De fato, as mutações estéticas pós-modernas estão associadas à mudança do contexto socioeconômico e intimamente relacionadas ao desenvolvimento do modelo capitalista. Em *La société du spectacle*[12], o situacionista Guy Debord analisa de que forma a mudança da sociedade induz a uma espetacularização generalizada, na qual a vida se afasta do homem moderno a tal ponto que tudo se torna um grande espetáculo. Essa ideia, relacionada às teorias de Fredric Jameson relativas à associação da mudança estética com o surgimento do capitalismo tardio[13], parece aplicar-se mais ao contexto urbano. De fato, deparei-me com a questão de saber se essas teorias poderiam encontrar uma aplicabilidade no contexto brasileiro ou se elas poderiam ser interpretadas como símbolo de mais uma importação cultural e colonialista de conceitos referentes a um modelo norte-americano ou europeu: isso, mesmo sabendo que, muitas vezes, os próprios autores norte-americanos ou europeus delimitam suas pesquisas aos seus contextos, mas são adotados em outros países de forma hegemônica – o que os conduz, em seguida, a serem criticados de colonialismo. No ensaio *O que é Pós-Moderno?*[14], Jair Ferreira dos Santos encontra uma resposta interessante para essa questão. Para o ensaísta, a miscigenação entre as culturas pós e pré-industriais brasileiras seria justamente o fermento do Pós-Modernismo. Apoiando-se no esquema de mudança social de Daniel Bell, que classifica os continentes em função de seus estados de desenvolvimento econômico, Santos considera com certa ironia que o Brasil seria uma "Belíndia" (misto de Bélgica e Índia), o que tornaria o conceito de Pós-Modernismo ainda mais operador.

Por esses motivos, em um contexto urbano, interessou-me investigar a performatividade do texto clássico como um material a ser lido, trabalhado, relido, reescrito, tanto a partir da observação de várias encenações e performances, quanto por intermédio da prática artística. Grande parte das encenações e performances são de companhias paulistas, cariocas e brasilienses que seguem a pesquisa da adaptação do clássico na Contemporaneidade, tais como os Irmãos Guimarães, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (Cláudia Schapira), a Cia dos Atores (Enrique Diaz) e Moacir Chaves. Duas são experiências criativas próprias, nas quais pude realizar a pesquisa enquanto participante do processo criativo, em uma oportunidade como atriz (*Esperando Godot*, direção de Francisco Expedito) e, em outra, como codiretora do espetáculo juntamente com Gilson Motta (*O amor de Fedra*, de Sarah Kane). Em termos de intervenção urbana e performance, fui realizando igualmente uma série de experimentos nas cidades do Rio de Janeiro, Ouro Preto e Belo Horizonte, bem como experimentos de poesia sonora e performática, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro[15], às quais faço referência de maneira pontual.

Tomando como ponto de partida essas montagens e performances, quis estudar em que aspecto o texto clássico, nessa nova percepção, torna-se performativo, aberto a pesquisas de linguagens, interferências performáticas, e aberto ao encontro, à releitura, a composições diferentes do dramático tradicional e que Hans-Thies Lehmann qualifica de "pós-dramáticas"[16]. Interessou-me, então, efetuar um paralelo com a noção de "metaficção historiográfica", problematizada por Linda Hutcheon[17]. Relevando a Pós-Modernidade à dignidade de conceito cultural, Linda Hutcheon considera que essa noção permite lançar dúvida sobre qualquer sólida garantia de sentido, ou seja, "no estado gasoso" – a expressão é de Yves Michaud[18] – a arte tenta encontrar-se e expressa essa tentativa. Esse caráter experimental pode se afirmar tanto no título dos espetáculos, como é o caso de *Ensaio.Hamlet*, cujo título evoca uma estrutura não fechada, em processo, em que a performance se cria no encontro com o "espectador", quanto na própria estrutura do espetáculo, como é o caso de *Frátria* *amada Brasil*, que multiplica a *Odisseia* homérica em dez tentativas de se regressar a algo a partir do desejo, mesmo quando as fronteiras da pátria vão dissolvendo-se.

De fato, a performance ou *work in progress* – como a chama Renato Cohen[19] –, pela sua forma mutável, parece ser a forma artística mais contundente, mais em sintonia com a época pós-moderna. A adaptação do clássico em linguagem performática constitui outro ponto de investigação dessa pesquisa. Qual o diálogo entre performance e encenação? Qual a inscrição da performance e de sua junção com o texto clássico na Pós-Modernidade artística? E, afinal: de que Pós-Modernidade estamos falando?

No Orkut, meio de pseudocomunicação em massa, há uma comunidade intitulada "Acredito na Pós-Modernidade". É divertido observar de que forma pensamentos profundos encontram-se retratados e simplificados de tamanha forma na *mass midia*. Entretanto, nessa pesquisa, parto da crença de que essa Pós-Modernidade, bem como a performance que a expressa artisticamente, existem: indefinidas, mutáveis, em perpétua evolução; pensando-se, logo, existindo. A esse respeito, vale ressaltar que mesmo os críticos do conceito de Pós-Modernidade, que acreditam ser este um conceito delimitador quando se baseiam no contexto político-social, admitem que, de um ponto de vista estético, o Pós-Modernismo faz sentido. Anthony Giddens, por exemplo, acredita que estamos na Alta-Modernidade, sendo que o projeto modernista teria sido abandonado antes de poder concretizar-se; admite, porém, que o conceito funciona de um ponto de vista estético. Citando Habermas, registra:

> Pós-Modernismo, se é que significa alguma coisa, é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura. Diz respeito a aspectos da reflexão estética sobre a natureza da Modernidade.[20]

Tendo em vista que as teorias e pesquisas sobre Pós-Modernidade são múltiplas como a própria Pós-Modernidade, busquei restringir o diálogo às teorias artísticas e, especificamente, teatrais; mesmo que a separação e a fronteira entre as artes vá sendo apagada diariamente, esboçando novos contornos, novas formas, explorando novos territórios de junção. Mesmo assim, o conceito de Pós-Modernismo me pareceu mais operador do que o de Pós-Dramático, já que buscamos entender o momento atual, e não somente uma forma estética, como o propõe Lehmann.

Sempre que possível, tentei utilizar a noção de Pós-Modernismo como conceito operador, ferramenta para se pensar as criações contemporâneas, muito mais que um conceito fechado, delimitado e com contornos traçados. Sempre que possível também, tento pensar a fina fronteira entre o projeto Moderno e Pós-Moderno, bem como a fronteira entre o Modernismo e o Pós-Modernismo teatrais, sabendo que estes dois movimentos não coincidem necessariamente, historicamente e/ou esteticamente. Nesse sentido, abriu-se aos poucos uma nova perspectiva: a da pesquisa teatral como resistência ao mundo "globalitarista", às estéticas dominantes, ao teatro de consumo, à "evolução" pós-moderna.

Essa resistência se dá por meio de uma busca de formas alternativas para o fazer teatral, formas pelas quais a relação diretor/ator é submetida a constantes redefinições; a dramaturgia do texto vai justapondo-se a uma dramaturgia do ator, do espectador, da iluminação, da cenografia. Dessa redefinição da relação estética/ética, relacionada ao fazer teatral como forma de resistência, emerge, então, uma poética da cena, em um caminho muito próximo do caminho espiritual. Essa junção entre espiritualidade e fazer teatral, brilhantemente analisada por Mark Olsen em *As máscaras mutáveis do Buda Dourado*[21], afirma-se como constante nas práticas de todos os encenadores pós-modernos. De Grotowski e sua concepção do "ator santo"[22], até Eugênio Barba, que busca no teatro oriental formas de ação que não correspondem à lógica causal ou interpretativa, passando por Peter Brook e Ariane Mnouchkine, a herança do projeto de Artaud é evidente: o teatro tem que resgatar sua função mística original, sua função de ritual religioso, e não submeter-se à lógica do "capitalismo tardio" – para retomar a expressão de Jameson[23]. Embora alguns pesquisadores considerem que a resposta como forma de resistência ao teatro comercial – que reitera estruturas prontas ("culinárias e digestivas", já dizia Brecht) – seria dada por um teatro que coloca em foco o corpo do ator, considero que a resposta não seria somente dada por este corpo, mas pela poética da cena de uma forma geral.

Esses diversos encaminhamentos foram-me conduzindo a um aparente impasse. Como poderia uma pesquisa refletir o caráter plural do seu objeto –

a criação contemporânea –, em uma Pós-Modernidade em perpétua redefinição? Como poderia essa pesquisa sobreviver ao constante perigo de ver esvaecer seu objeto no momento em que o contempla, como um Orfeu perdendo definitivamente de vista sua Eurídice? Se o silêncio pode matar, da mesma forma, as palavras podem anular ou delimitar uma existência no ato da contemplação. O meu trabalho prático de performer também me lembra diariamente que só se fixa o que se tem medo de perder. Assim, criamos registros, fotos, vídeos para abolir a transitoriedade, para eternizar o instante, como se isto fosse possível.

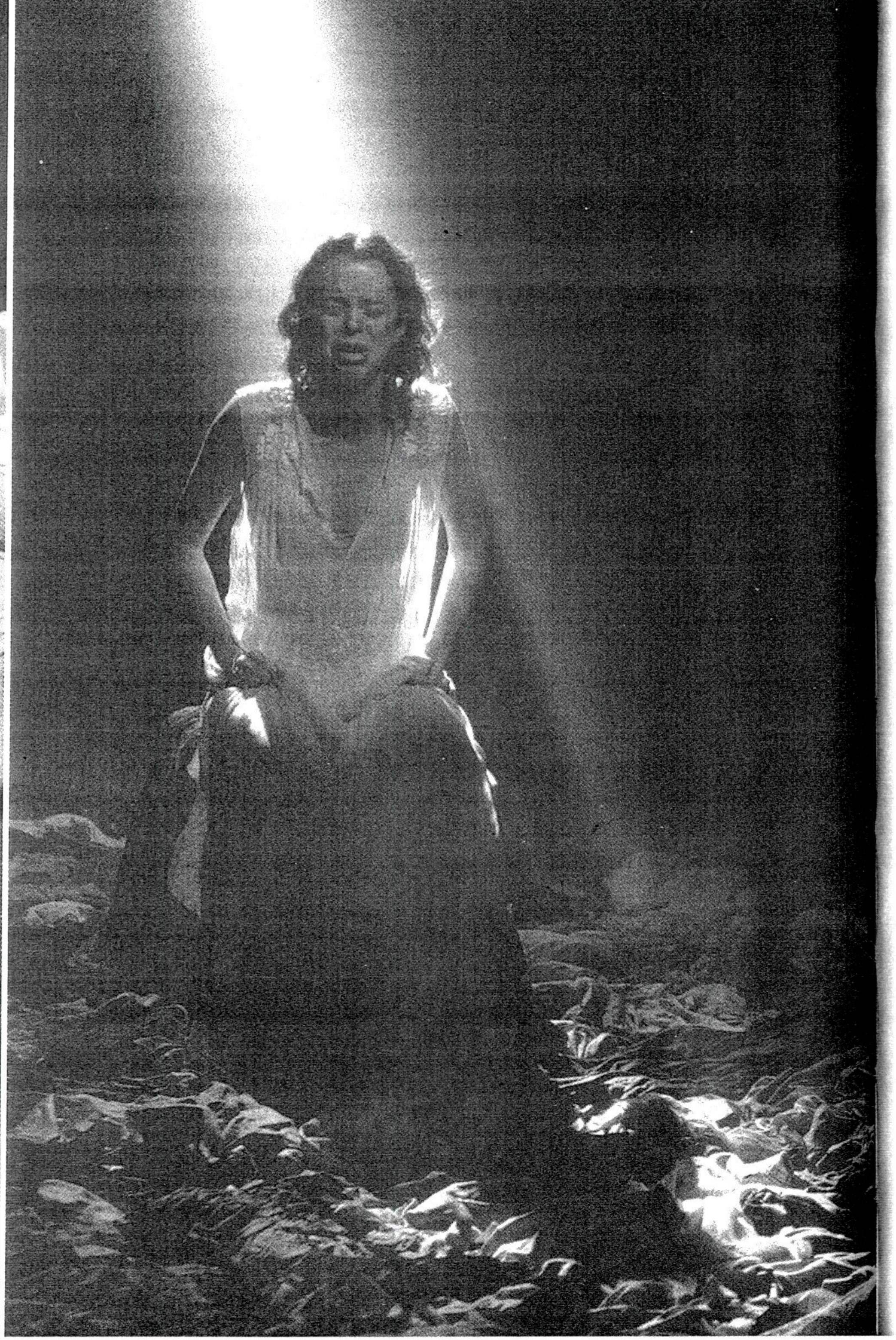
Assim sendo, interroguei-me longamente sobre a forma de expressar as considerações emergentes da pesquisa. Inserida no contexto de um Pós-Doutorado, dediquei-me à questão de definir uma forma que cativasse seu objeto sem tentar domá-lo. Se Picasso não pintaria uma Mona Lisa renascentista, a pesquisa sobre um objeto em perpétua busca de sua própria perspectiva não poderia enquadrar-se em um modelo estandardizado e normatizado. A minha própria trajetória de poeta, encenadora, dramaturga, performer e professora universitária também sempre me conduziu a observar com uma certa distância a escrita acadêmica, com seus moldes e suas normatizações. Teria então que encontrar sua forma própria, apagando a legendária fronteira entre teoria e prática e moldando-se em função do seu objeto, sem trair, portanto, o rigor científico.

Resolvi, portanto, batizar essa tentativa exigente de "Ensaio". Dificilmente, para mim, outro caminho encontraria uma validade científica na era da suspeita das metanarrativas que constituiriam uma verdade, uma legitimação do saber, conforme as ideias de Lyotard em *La condition post-moderne*. Nesse ensaio fundamental para o entendimento da Pós-Modernidade e que valeu a Lyotard em 1979 um reconhecimento mundial, o ensaísta situa a Pós-Modernidade na incredulidade a respeito das grandes narrativas ou metanarrativas – consideradas como emblemáticas da Modernidade – que legitimam o saber como a emancipação por meio do racionalismo, do desenvolvimento econômico, do capitalismo ou do comunismo. Definindo contextualmente a Pós-Modernidade, Lyotard questiona o papel da Universidade, estrutura de transmissão do saber, principalmente pelo fato de ela depender dessas metanarrativas caducas. Lyotard estipula que o saber não poderia estar submetido a fins de produtividade ou servir como veículo do sistema industrial e/ou capitalista:

> O artista pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que ele produz não são governados por regras preestabelecidas e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas regras e categorias que a própria obra de arte está buscando.[24]

O fato de o pós-estruturalismo francês ter evidenciado a ligação entre forma e fundo, apagando com Deleuze, Lyotard, Baudrillard ou Roland Barthes as tênues fronteiras entre filosofia, arte, e pesquisa, confirmou minha intuição de que a forma de ensaio seria a mais apropriada. Isto por ser um termo de teatro que enfatiza justamente a perpétua busca, a tentativa de encontrar algo que ainda não existe – essa "coisa que não tem nome e se perdeu", para retomar o título de uma criação do grupo carioca Cia Teatro Autônomo. Também por ser a ilustração de uma tentativa, e não uma verdade afirmada, de um território sem saída; por corresponder a alguns títulos de espetáculos que analiso, como por exemplo, *Ensaio.Hamlet*, da Cia dos Atores; por potencializar o território performático e teatral com uma aparente contradição entre "ensaio" e "performance", aqui associados no mesmo título; e finalmente, para dar continuidade ao meu trabalho de artista/pesquisadora, iniciado no Mestrado de Criação Contemporânea na Universidade de Aix-Marseille I e continuado de forma teórica e prática no Doutorado da mesma Universidade, na Universidade Vale do Acaraú (Ceará) com a Cia Atemporal 33, na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) com as Partículas Elementares, e agora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com os Heróis do Cotidiano[25].

Na estrutura geral desses ensaios, associo teoria e prática, reflexão e análise de espetáculo. Tomando um espetáculo como ponto de partida, cada um dos ensaios estabelece um diálogo com a questão da Pós-Modernidade estética e/ou teatral, questiona-a, confirmando-a ou refutando-a, estabelecendo uma relação rizomática – para retomar a expressão de Deleuze – de um texto para o outro. Desejo que a leitura deste livro signifique um acréscimo para todas as pesquisas, as danças de Shiva, para todos nossos ensaios em andamento, formando um ponto de convergência, de encontro nos questionamentos artísticos pós-modernos, pois ensaiando, aprendemos a desejar.



ensaio 2 [o clássico se desfaz sozinho

texto [thomas more, *utopia*
direção / dramaturgia [moacir chaves[26]

> *No Brasil, muito se esconde e não é mais possível*
> *calar. A violência grita. Seres humanos abandonados*
> *à sua própria sorte se tornam animais não carnívoros,*
> *não famintos, animais da diversão. Como não têm*
> *acesso aos produtos anunciados como aqueles*
> *que nos fazem felizes; como não têm acesso às mulheres*
> *que as publicidades vendem junto com a cerveja,*
> *como não têm acesso à educação, a um lugar na sociedade;*
> *como não têm acesso a uma identidade que seja,*
> *se lançam armados, brincando de super-heróis*
> *como os filmes americanos lhes ensinaram.*
> [...]
> *A possibilidade de participação na criação e execução*
> *de uma obra artística alerta para essa*
> *necessidade de se sentir existindo.*
> Maria Beatriz de Medeiros[27]

O espetáculo *Utopia*, baseado no texto de Thomas More, com direção de Moacir Chaves , oferece um ponto de partida interessante para a reflexão sobre a Pós-Modernidade teatral brasileira: o espetáculo revela a que ponto o texto clássico – sem que ele seja necessariamente contemporaneizado – pode conservar sua profunda atualidade, isso em um século em que as utopias foram esvaecendo sucessivamente. Depois de *Sermão de quarta-feira de cinza*, do padre Antonio Vieira (1994) e *Bugiaria – O processo de João Cointa* (1999), *Utopia* é o terceiro espetáculo de Moacir Chaves que, como o faz Aderbal Freire Filho, parte de textos que não pertencem ao gênero dramático, explorando uma forma não convencional de investigação da linguagem teatral. A partir dessa realidade, surge um primeiro questionamento: de que forma um texto publicado pela primeira vez em 1516 na Inglaterra pode conservar tamanha atualidade e frescor no Brasil contemporâneo? De que modo a encenação, o trabalho dos atores, o cenário multifacetado, o figurino sempre trocado e a sonoplastia de múltiplas origens, dialogam com essa atualidade do texto? E, finalmente, de que forma o caráter engajado do texto e da encenação estabelece uma ponte com as teorias da Pós-Modernidade que, de uma maneira geral, tendem a fazer referência ao "desencanto do mundo", como o formulou o sociólogo Marcel Gauchet?

Nessa reflexão, gostaria de tomar como ponto de partida o ensaio de Anne Ubersfeld intitulado *A representação dos clássicos: reescritura ou museu?*[28], no qual a pesquisadora propõe uma reflexão sobre o que seria um clássico e de que forma este pode (ou não) ser historicizado. O foco central dessa reflexão é a questão da atualidade do texto clássico e as interferências realizadas (ou não) no texto original: interferências dramatúrgicas, mas também interferências que a encenação propõe e que tornam o texto legível e/ou atual. A autora começa por definir o que entende por texto clássico:

> Poderíamos, de modo geral, considerar clássico tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós, mas para outros, reclama uma "adaptação" a nossos ouvidos; nesse sentido, não apenas Shakespeare, mas Vigny ou Musset ou Tchekhov ou Ibsen – e já Sartre – com mais razão ainda Brecht, são, para nós, clássicos. Tudo o que se escreve hoje desliza para o clássico: não há recorte temporal decisivo. [...] Consideraremos clássico tudo o que foi escrito numa sociedade e para uma sociedade diferente da nossa.[29]

Considerando que é a mudança de estrutura do "mecanismo social" que conduz à necessidade de uma releitura, a autora estabelece três critérios fundamentais que definiriam o texto clássico:

1) Os clássicos são eternos, pois expressam a eternidade das paixões e dos traços do caráter humano.

2) A verdade dos clássicos é de ordem psicológica, uma psicologia que é dos indivíduos, ou mais exatamente, dos sujeitos autônomos.

3) A beleza dos clássicos está em sua perfeição formal, é um modelo absoluto, um sistema universal de referências.

Para Anne Ubersfeld, se a releitura dos clássicos no século XIX correspondia a uma vontade de resgate da força nacional, no século XX inicia-se uma des-leitura desses mesmos textos em função dos parâmetros da Pós-Modernidade. A partir do século XX, "a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, mas antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação"[30]. O emissor muda; porém, observa-se igualmente uma mudança no receptor, que filtra a obra original em função de seu contexto atual[31]. Resumindo: a medida que a situação de enunciação vai se transformando, o clássico vai igualmente se modificando, o que conduz à necessidade de uma atualização da situação de enunciação.

As ciências humanas, pelas explicações que fornecem, permitem um duplo entendimento, como o explicita Foucault em *As palavras e as coisas*: pode-se então confrontar o entendimento atual, relativista, com o entendimento do que a peça significava na época. Assim, o trabalho do encenador consiste em "encontrar um equivalente para as conotações que se tornaram evanescentes"[32], evidenciando o significado ligado às condições de enunciação da época em que o texto foi escrito por meio de equivalências atuais[33]. Anne Ubersfeld estipula a dupla condição enunciativa do teatro, que opera um vai e vem entre as condições de enunciação cênicas, da representação – variáveis em função do contexto – e as condições de enunciação do discurso dos personagens, mais estáveis. A tarefa do encenador seria então "mostrar a recorrência da mesma situação de fala, outrora e hoje, privilegiar a diferença ou tentar uma relação: vai e vem, síntese dialética, conciliação eclética ou, por fim, aprofundamento da distância. Historicizar ou não é a primeira das escolhas"[34]. Essa historicização conduz a privilegiar uma abordagem universalista do texto clássico. Ela é efetuada por meio de uma leitura em três níveis, analisados por Anne Ubersfeld:

> 1) O referente histórico do escritor e o trabalho de análise que seria o de pesquisar qual é, para o autor, a questão fundamental.
>
> 2) A história de ontem, as tradições de leitura, a história das formas teatrais, para compreender por meio de que camada de sentido nos chega o texto clássico.
>
> 3) A história de hoje, na qual poderá ser construído o sentido que o espectador contemporâneo dará ao texto.

Mais ainda que nas outras artes, no teatro, o corpo é o depositário dessas modificações enunciativas: o corpo não pode ser esvaziado para evidenciar uma atemporalidade e também não pode ser utilizado para elaborar códigos gestuais característicos de outros séculos, como o fez Antoine no início do século na França, quando tentou reconstituir historicamente a tragédia. Às vezes, a busca da atemporalidade é reforçada, segundo Ubersfeld, pela evidenciação do aspecto ritual, como foi o caso de Grotowski em *O príncipe constante*. É que o princípio fundamental, o princípio da unidade, foi desmantelado na França pelos encenadores como Planchon ou Vitez quando perceberam que, na Pós-Modernidade, o "clássico se desfazia sozinho"[35]. Ressaltando a continuidade da dramaturgia clássica, que respeita unidades de ação, lugar, tempo, a pesquisadora questiona: "O que fazer hoje com a dramaturgia clássica? É preciso respeitá-la, exaltando-lhe o encadeamento? Ou desencadeá-la?"[36]

Esta é uma das perguntas fundamentais do espetáculo *Utopia*, em que a dramaturgia da montagem e da colagem substitui o encadeamento lógico do texto original. De que modo a forma original do texto se torna tão contundente nos dias de hoje? Ao inverso, como a teatralização contribui para uma leitura contemporânea? E afinal, como esse eco de uma palavra profundamente engajada situa-se no contexto de desencanto da Pós-Modernidade?

O texto original de Thomas More é composto de dois livros. O Livro Primeiro, *Discurso do sapientíssimo Rafael Hitlodeu sobre a melhor forma de constituição de uma República*, é constituído por um diálogo a respeito da sociedade, suas leis, estruturas sociais e econômicas. Esse diálogo vai conduzir Rafael, o viajante, a descrever a ilha Utopia no Livro Segundo. A descrição do Estado Ideal perpassa vários temas, tais como a descrição das cidades, a atuação dos magistrados, as artes e ofícios, as relações entre os cidadãos, a moral, a religião, a filosofia, a eutanásia, o suicídio, o casamento, a justiça social, a guerra, dentre outros. Ao mesmo tempo em que o discurso vai criando um lugar ideal, um *u-topos* inexistente, um lugar de comunhão, harmonia e paz entre todos os cidadãos, opõe-se implicitamente a esse ideal a sociedade da época e, por extensão, todas as sociedades humanas não utópicas. O contraponto implícito evidencia que, em vez da prática da paz e das virtudes, a sociedade é estruturada de tal forma a gerar o desemprego, a violência, a solidão, a intolerância, a discrepância entre pobres e ricos, a fome, a doença, o abandono, dentre outros males.

No início da montagem, Moacir Chaves distribuiu o texto original para as atrizes, pedindo para que elas escolhessem trechos do texto com os quais teriam maior afinidade. As escolhas foram automaticamente inserindo o texto na atualidade, visto que o filtro era a percepção contemporânea e individualizada de cada atriz. Aos poucos, foram sendo estabelecidos cortes, compondo-se, assim, uma dramaturgia original. Na primeira cena, por exemplo, o mesmo texto é dito três vezes em seguida por três atrizes diferentes – uma vez no pranto, uma vez no riso, uma vez por meio de uma acentuação da linguagem gestual, o que cria certo estranhamento por parte do espectador. Porém, ao mesmo tempo em que este se distancia, aproxima-se, pois o texto ressoa dentro dele de várias formas, abrindo um leque de possibilidades. A opção dos recortes iniciais se deu na montagem por dois motivos, explicitados por Moacir Chaves. O encenador explica:

> Por um lado, o que me interessa é a assimilação do texto pelos atores, a reciclagem e a transformação do texto escrito. Por outro lado,

> nosso olhar contemporâneo é o que torna a coisa interessante. Nosso olhar sobre o texto o torna clássico. Chega um momento em que o texto antigo nos pertence. Não porque os teóricos colocaram o texto em cima de um altar rotulando-o de "clássico". Mas porque ele se torna um material importante. O teatro se dá a partir do potencial dramático desses textos.[37]

Essa recomposição induzida pela superposição do olhar do passado deitado sobre o presente constitui a força do espetáculo. A atualização conferida pela perspectiva contemporânea conduz à possibilidade de manter o texto praticamente na íntegra, em sua forma original, sem modificá-lo substancialmente. Conforme ressalta Bárbara Heliodora em sua crítica ao espetáculo *Utopia*:

> Moacir Chaves fez do texto de More a estrela do espetáculo, não recorrendo a adaptações ou à dramaturgia, mas, apenas, a uma teatralização, com confiança mais do que compreensível na palavra de More. [...] *Utopia* não será um espetáculo perfeito, porém há nele uma interessantíssima experiência do uso da palavra.[38]

A experiência de teatralização se dá mantendo-se o texto em sua forma original. É isso que o crítico Sergio Salvia Coelho ressalta igualmente:

> Tendo desenvolvido com Aderbal Freire Filho, no antológico *O que diz Molero*, a técnica do romance em cena, a principal linha de pesquisa de Moacir Chaves desde então é tornar teatral um texto literário através do jogo aberto dos atores. [...] A sucessão de monólogos poderia resultar em um academicismo não estivesse a direção apoiada em quatro atrizes excepcionais, de talentos complementares.[39]

Quando Anne Ubersfeld destaca que a substituição de uma lógica linear passa pela teatralização do espaço, pela utilização de elementos circenses e a integração do público ou pela volta do cerimonial, ela destaca a importância do distanciamento. As encenações recorrem a "tudo o que pode permitir afastar o mimético e dar aos clássicos valor de estranhamento (*Verfremdung*)"[40]. Distanciando-se pela perspectiva não linear, a encenação acaba aproximando-se do espectador, cuja percepção pós-moderna é condicionada pela rapidez, pela percepção múltipla, pelo recorte. De fato, segundo Italo Calvino, as propostas estéticas para o novo milênio são "leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência"[41], o que corresponde igualmente à percepção analisada por Gilles Lipovetsky em *A era do vazio ou ensaios sobre o individualismo contemporâneo*[42]. Neste ensaio, Lipovetsky elabora igualmente um retrato das limitações – ou, sejamos positivos, das modificações – na percepção estética contemporânea, baseando-se nos conceitos elaborados pela estética da recepção e utilizando como pano de fundo as ideias de Bakhtin[43], especialmente a ideia de passagem de uma forma de organização social na Idade Média para a afirmação do indivíduo exaltada pelo Romantismo e que culmina na Contemporaneidade. As percepções mudam e, com elas, a obra; e vice-versa.

Desta forma, o encenador não evidencia o "congelamento da perfeição", mas o mal delineado, o inacabado, a "desestilização" do texto clássico, introduzindo ações do cotidiano, tais como comer, beber, rir, abraçar, ações que o texto original afasta. O crítico Sergio Maggio observa uma interessante unidade na descontinuidade dramatúrgica criada pela fragmentação do texto original:

> As teses de More, centradas sobretudo no extermínio da propriedade privada e da sociedade de bens comuns, ganham possibilidade dramática quando acentuada a comparação entre a Ilha Utopia e a Inglaterra dos déspotas. A comicidade, trabalhada em várias linguagens, é a unidade estética para expor esse abismo.[44]

Nesse sentido, o trabalho com os atores em *Utopia*, que consistiu em afastá-los da abordagem didática que poderia ter um professor ou um narrador, revela-se fundamental no trabalho de Moacir Chaves. Em certo momento, por exemplo, o texto de More é dito em um tom de reza. Mesmo se o espectador recebe o sentido literal do texto, procedimentos como este criam um mundo teatral, extracotidiano. "A partir do momento em que o texto chega no ator, ele chega em todo mundo", explica o diretor. O estranhamento permite a restituição do caráter cruelmente engraçado do texto. Afastando, ele aproxima.

Outro exemplo em que isso acontece é uma cena em que a atriz fala o texto de Thomas More enquanto as outras atrizes tocam seu corpo por todos os lados com mímicas de sedução exacerbada. Além de gerar um grande efeito cômico, o gestual constitui uma critica à vaidade, à sociedade do desperdício. O estranhamento não é gratuito, visto que parâmetros de encenação ditados pelo texto o justificam. Nesse sentido, Moacir Chaves afirma:

> Os textos que me interessam são estes que refletem sobre nossa colocação nesse mundo. O Brasil é um mundo concentrado. As questões que o texto coloca são ligadas às questões que vivenciamos atualmente, como a violência, a desigualdade, o desperdício... Para colocar essas questões, o texto não precisa necessariamente ser dramático, isto é, ter a forma teatral tradicional.[45]

A afirmação de Moacir Chaves faz eco à análise de Anne Ubersfeld. Segundo a autora, além desse parâmetro da desestilização, a questão da repolitização dos textos clássicos é um ponto-chave na estética pós-moderna. "O que era pensado e vivido no tempo dos clássicos, o que subjaz ao diálogo sem jamais ser dito aparece de repente pelo trabalho da encenação"[46].

O diretor aprofunda a ideia da repolitização do texto no programa do espetáculo, no qual explica essa contemporaneidade do texto clássico de maneira mais precisa:

> Quando me perguntam se eu não teria algo mais "contemporâneo" pra montar, ou o que me levou a querer trabalhar com o texto de More, digo sempre: a leitura dos jornais. Das páginas de economia, com o remédio eterno da elevação dos juros para manter a economia "sob controle". Das páginas policiais, com relatos regulares de chacinas, tendo como vítimas bandidos ou pseudobandidos ou cidadãos comuns que deram o azar duplo de não terem nascido em um berço de ouro e o de estarem passando naquela rua naquele exato momento. Das páginas de notícias internacionais e as noticias de atentados terroristas, da guerra entre a grande potência e seu antigo aliado por ela outrora armado, das políticas protecionistas dos paises do norte. Outro estímulo poderoso foi observar as esquinas da nossa cidade sempre cheias de vendedores ambulantes, pedintes de todas as cores, crianças. De todas as idades e tamanhos. Principalmente nos dias de chuva, quando elas permanecem lá, provavelmente, sim, na expectativa de um melhor rendimento, pelo aumento do patético da cena. Mas sabemos que isso não diminui o frio, o desconforto, a solidão, o abandono real do qual são vítimas. Talvez sirva pra justificar, sim, a indiferença que nos abate ante essas cenas de desumanidade. Imagino que algo parecido aconteça com populações que se acostumam com a guerra, e o assassinato e a morte passam a não espantar ninguém. Foi basicamente isso que me levou a pensar em trabalhar com esse texto em um espetáculo de teatro, e a realizá-lo da maneira como fizemos.[47]

É interessante observar que a crítica teatral Mariângela Alves de Lima ressalta essa ligação entre o significado presente e passado no espetáculo de Moacir Chaves. Ela aprofunda a questão da repolitização, oferecendo um panorama sobre as maneiras de montar clássicos na Contemporaneidade.

> Dois modos de ler as obras "clássicas" tornaram-se recorrentes por muito uso e algum abuso. Um deles é justificar a permanência de certas criações argumentando que expressam o que há de eterno no universo e imutável na natureza humana. Outro é o método de leitura dos que procuram, nas expressões duradouras da arte e da cultura, os sinais de que a "natureza humana" é, como qualquer conceito, uma produção histórica e que, portanto, só podemos usufruir plenamente uma criação de outra época quando nos aproximamos dela munidos da ótica de que as significações são mutáveis. Para estes, importam o tempo e o lugar de invenção dos "clássicos", uma vez que seus autores viveram sob condições diferentes dos leitores de outras épocas e, entre uns e outros, a interpretação funciona como ponte analógica.[48]

Para Mariângela Alves de Lima, Moacir Chaves optou pela segunda vertente, efetuando uma "crítica social que não é demagógica ou cínica" por meio da encenação, sendo que a questão principal colocada pelo texto é justamente a associação entre pobreza e violência, devido à organização e à "ética" política.

O pensamento de Mariângela Alves de Lima tem ressonâncias mais profundas, fazendo eco ao pensamento de Jauss e Barthes a respeito da obra clássica. Para Jauss, que se baseia no pensamento de Platão e Kant, em se encenando um texto como *Utopia*, o importante é analisar qual foi o "horizonte de expectativas", ou seja, as normas, os códigos, o sistema de valores literários, morais e sociais nos quais a obra se inscreveu no momento de sua escrita. Uma vez que esse movimento sincrônico se torna diacrônico, transcendendo horizontes de expectativas de épocas diferentes, a obra adquire o *status* de "clássico", conforme a teoria de Gadamer no que diz respeito à "fusão de horizontes"[49]. A *Wirkung*, ou seja, a potência, o efeito, a ação do texto, transcende o tempo:

> Explicando o sentido da atualização. Não estou falando da modernização ingênua que vai retomar um assunto passado para o vestir de um traje de estilo moderno, nem o celebre "salto do tigre para dentro do passado", expressão de Walter Benjamin para explicar a relação entre revolução e continuidade da história. [...] A atualização deve ser baseada no estabelecimento consciente de uma ligação entre o significado passado e o significado presente da obra.[50]

Em seus *Escritos sobre o teatro*, Roland Barthes afirma que, para que a adaptação seja funcional, o encenador deve responder a duas perguntas: "O que a obra significava para a plateia quando ela foi escrita?" e "O que ela significa hoje?". Segundo Barthes, a encenação deve ser pensada em função desse duplo significado, estabelecendo uma continuidade entre o significado original e o novo.

Essa reflexão, essa atualização, está no centro da reflexão proposta por Moacir Chaves. Porém, outra pergunta torna-se preponderante: como situar essa repolitização realizada por Moacir Chaves no contexto da Pós-Modernidade teatral? Para pensar essa questão, um pequeno *travelling* por meio das teorias da Pós-Modernidade a respeito do engajamento artístico torna-se necessário.

Em *A condição pós-moderna*, Jean-François Lyotard[51], já citado no primeiro ensaio, analisa as condições nas quais floresce o conhecimento à luz das teorias de Michel Foucault. Explicando de que forma a sociedade pós-moderna e seus contextos de informação e comunicação geram a necessidade de elaborar novas formas de comunicação, o filósofo aponta para a importância da existência de uma contracultura, de um contrapensamento que não sejam subordinados à produtividade ou ao marxismo, sendo estas, segundo Lyotard, as duas correntes de pensamento dominantes do século XX.

Esse é, de igual modo, o ponto de vista de Lipovetsky. Em *A era do vazio*, colocando Narciso como a figura que encarna uma Pós-Modernidade que desacredita no amanhã, o ensaísta francês analisa a sociedade contemporânea apontando-a como sendo profundamente individualista. Com essa análise, Lipovetsky tende a legitimar a postura de negação do engajamento do artista contemporâneo e a falta de crença na possibilidade de modificação social.

Conforme as teorias do intelectual situacionista Guy Debord em *La société du spectacle*[52], tudo o que era vivido antes se afastou para tornar-se uma representação, gerando o sentimento de que ao ser humano é impossível interferir e modificar o curso da História, inclusive da sua própria história, sendo isso o primeiro passo para a passividade pós-moderna. Mesmo relativizando esse posicionamento em *Os tempos hipermodernos*, Lipovetsky[53] não deixa de reforçar a legitimidade da falta de engajamento perceptível em certas encenações contemporâneas, postura que gera o que Jimenez chama de "crise da arte contemporânea"[54], consequência dos trabalhos artísticos que buscam uma expressão romântica do "eu" sem se preocupar em buscar uma forma de comunicação com a plateia. Essa crise é acentuada, segundo Jimenez, pela lacuna da crítica na explicação do que fundamenta a criação contemporânea.

Baseando-se em Deleuze, que define o criador como "o grande vivente de saúde frágil" que se opõe à "gorda saúde dominante", o psicanalista e ensaísta Miguel Benasayag[55] analisa a importância da resistência no nosso mundo "ontologicamente obscuro no qual o inimigo é indefinido". A visão marxista de luta de classes não é mais vigente, é ultrapassada pela própria realidade histórica. Para Benasayag, o ato criador em si é um ato de resistência, válido e necessário, que se afirma em nome da vida, do desejo. Tal deslocamento, colocando o corpo em cena, o restitui na sua densidade, em vez de tentar controlá-lo como o faz a sociedade por meio do controle de deslocamentos, como os fluxos migratórios, por exemplo, ao tempo em que recusa o utilitarismo e torna-se efetivo a partir do momento em que ele encontra eco em outras formas de ação social.

Partindo desse panorama, percebe-se então que, de acordo com o pensamento dominante, exige-se do diretor de teatro que, no contexto da sua inutilidade no contexto "globalitarista", seja "pelo menos" um agente de divertimento. Ou, então, que ele distraia o público a partir de temas convencionais, e, diga-se de passagem, que essa distração se dê em novos espaços de diversão, ou seja, os *shoppings* – "diversão" sendo interpretada aqui conforme apresenta o filósofo Pascal: como o que afasta o homem do essencial. Exige-se que o artista se torne um analgésico. "O capitalismo com a sua indústria da cultura não tolera que ela (a arte) modifique o comportamento do indivíduo no sentido de um desenvolvimento da sua humanidade", analisa Traeger[56].

Seríamos, então, fantasmas sobreviventes de uma época em que "a força moral e a capacidade de luta constituíam a grandeza dos personagens", segundo a análise de Luis Alberto Abreu. A questão da adaptação torna-se vital, como sublinha o dramaturgo: "Percebe-se, em grande parte da produção artístico-cultural, um empenho decisivo em questionar e encontrar formas de comunicação mais eficientes com o público"[57].

Mesmo levando em conta a importância da percepção contemporânea, a originalidade do espetáculo *Utopia* consiste em contribuir com a edificação de uma contracultura teatral, sem, portanto, abaixar o nível de exigência artística, evitando e fugindo da literatura e do teatro como puro entretenimento, de puro conformismo, de alta audiência, subprodutos da cultura de massa. O prazer estético, que chega a passar para um segundo plano em algumas formas do teatro de *agit-prop* ou de ação social que utilizam o teatro como meio e não como fim, não é subordinado à realização da proposta política e social. "Todo mundo conhece a utilidade do útil, poucas pessoas conhecem a profunda utilidade do inútil", já dizia Tchouang-Tseu: o prazer estético se torna gratuito, alcançando, assim, a forma poética.

Nesse sentido, a adaptação de Moacir Chaves ocupa um papel preponderante na cena do teatro contemporâneo, no sentido ético de repolitização dos espaços, de constituição de territórios onde se atualizam os sentidos do político, bem como no sentido estético. A fragmentação do texto original, bem como a releitura contemporânea do diretor, parecem ser solução tanto para a preservação da essência do clássico, como para a sua leitura e compreensão. O espetáculo oferece, então, um reencanto do mundo, evidenciando o sabor de outros possíveis.

ensaio 3 [hambúrguer e manteiga de amendoim

dramaturgia [sarah kane, *o amor de fedra*
direção [gilson motta / tania alice[58]

> *Talvez, um dia desses, será montado um*
> *drama num teatro qualquer, onde presenciaremos*
> *a ressurreição dos figurinos nos quais*
> *nossos pais se achavam tão atraentes*
> *quanto nós mesmos em nossas pobres roupas.*
> *O passado, conservando o sabor do fantasma,*
> *recuperará a luz e o movimento da vida*
> *e se tornará presente.*[59]
> Baudelaire

A narração do destino de Fedra percorreu vários universos: o da *pólis* grega, onde Eurípides apresentou o primeiro *Hipólito* nas Grandes Dionisíacas, o de Sêneca, no contexto do teatro romano, passando pela corte onde se desenvolveu e se firmou o Classicismo Francês com a *Fedra* de Racine, até o cosmopolitismo de Londres com Sarah Kane para, finalmente, chegar um dia, pela lei do acaso talvez, em Ouro Preto com a encenação analisada neste ensaio. Nesse caminho, "o eterno e o imutável" que constitui uma metade da arte – em outras palavras, a parte mítica – encontra-se com "o transitório, o contingente, o efêmero" (Baudelaire), composto pelo cenário mutável das narrações, confirmando assim a teoria de Levy-Strauss que define o mito como a resultante de suas diversas versões[60]. Em seu artigo "A tragédia grega na cena brasileira", Gilson

Motta – codiretor desta montagem – observa, a partir do pensamento de Helen Foley[61], que existe um movimento atual de revivificação da tragédia grega na cena brasileira. Este se dá por três motivos essenciais: a possibilidade de junção de várias tradições teatrais, a diluição de referências étnicas, raciais e culturais que permite um discurso político não localizado, a possibilidade de trabalhar com atores de todas as idades e a abertura para a experimentação cênica a partir do enredo trágico. Que pontes são estabelecidas nessas transições, que releituras se apresentam com a transposição da tragédia grega de Eurípides para a peça de Sarah Kane *O amor de Fedra*? Que paralelos de solidão, que "processo antropofágico de assimilação seletiva" – para retomar a expressão de Eduardo F. Coutinho[62]?

Antes de focar a construção dramática do texto de Sarah Kane, eixo deste ensaio, gostaria de lançar uma reflexão a respeito da noção de assimilação e absorção das obras no contexto da Pós-Modernidade. Em seu artigo *Revisitando o Pós-Moderno*, Eduardo F. Coutinho lança uma interessante pista de reflexão a respeito da absorção cultural de traços estéticos da Pós-Modernidade. O pesquisador constata que muitas obras do Pós-Modernismo anglo-americano comportam traços que são comuns com os do Pós-Modernismo brasileiro pela "metalinguagem, a intertextualidade, o questionamento do racionalismo pela exploração de outros níveis de realidade, até a substituição de uma lógica fundada no ou por uma lógica calcada no e num ecletismo arrojante"[63]. Mesmo assim, Coutinho observa que a cautela é necessária ao aproximar dois contextos tão nitidamente distintos. Em outras palavras, o Pós-Modernismo teatral brasileiro só pode ser pensado a partir deste ponto de interrogação em suspenso; ainda mais porque os ensaios dessa obra tentam justamente aproximar e cercar a Estética Teatral Brasileira a partir da encenação de clássicos da dramaturgia mundial. Mesmo que Borges seja considerado por vários críticos como o fundador do Pós-Modernismo na América Latina, Eduardo F. Coutinho observa distinções entre o Pós-Modernismo anglo-americano e o brasileiro; porém, elas vão abolindo-se aos poucos a partir dos anos de 1980, quando as características de ambos os Pós-Modernismos começam a fundir-se devido ao contexto crescente da globalização cultural. Estamos então diante de dois processos em aproximação, segundo Coutinho: pela "acentuação da fragmentação do texto, polifonia de vozes narrativas, presença da paródia e do pastiche, consciência hiperbólica do texto, ecletismo estilístico, retomada dos textos do passado, intertextualidade acentuada, tratamento parodístico, exercício constante da metalinguagem"[64].

Essas características emergem com muita força das estruturas dramáticas viscerais, fortes e sensíveis de Sarah Kane (1971-1999), considerada como uma das dramaturgas mais importantes europeias da Pós-Modernidade ao lado de Heiner Muller, Jean-Marie Koltès, Michel Vinaver, Philippe Minaya, Serge Valleti, Jean-Luc Lagarce ou Tom Stoppard, dentre outros. Sarah Kane escreveu cinco peças de teatro (*Blasted, Phaedra's love, Cleansed, Craved* e *Psicose 4.48*) antes de suicidar-se aos 29 anos no banheiro de um hospital psiquiátrico com os cadarços de seus sapatos.

Partindo dessas reflexões iniciais, gostaria de pensar a questão da Pós-Modernidade teatral começando pelo texto de Sarah Kane e refletindo sobre a montagem realizada no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, em 2007, por uma equipe de professores e alunos, e que ganhou o Prêmio Jovens Artistas do MEC/SESu[65].

Sabemos que cada época reflete uma estrutura dramática que lhe corresponde. No século XVIII, a classe burguesa europeia contemplava-se no drama burguês, que retratava as questões dessa classe emergente. Com o Romantismo, o sentimentalismo embrionário do drama burguês foi encontrando um eco ampliado na expressão de paixões individuais e coletivas. A seguir, no início do século XX, o dramaturgo simbolista belga Maurice Maeterlink criou a noção de "drama estático", no qual a ação interior substitui a ação objetiva, real, física. Segundo Szondi, em seguida, esse drama foi evoluindo[66] para o drama de situação, que corresponderia, entre ouras, às peças do dito "teatro do absurdo"[67], que será analisado ulteriormente. Szondi descreve esta evolução como uma forma de modificação e alteração do drama moderno; drama moderno este que surgiu após a crise do drama clássico e se situa, segundo o autor, no período entre 1880 e 1950. Através dessas sucessivas crises, fomos chegando à fragmentação da cena contemporânea, analisada por Hans-Thies Lehmann em seu ensaio *O teatro pós-dramático* [68].

Em função do objetivo da pesquisa, pareceu-me fundamental embasar minha reflexão nas teorias de Hans-Thies Lehmann e no seu conceito de "teatro pós-dramático". Lehmann opõe a diversidade da cena contemporânea à totalidade da obra no século passado, ou seja: a cena contemporânea, segundo Lehmann, é marcada pelo fim da "galáxia Gutenberg" ou, em outras palavras, galáxia do texto escrito, dando início a uma percepção simultânea com perspectivas plurais[69]. Essas perspectivas são igualmente analisadas por John Barth, em seu ensaio *The literature of replenishment – postmodernist fiction*, que dá continuidade ao seu ensaio *The litterature of exhaustion*: "My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his twentieth-century parents or his nineteenth-century premodernist grandparents"[70]. Assim, o autor evidencia a novidade da perspectiva histórica que opera uma fusão entre presente e passado.

Da mesma forma que se dá a junção entre presente e passado, a cena contemporânea seria, segundo Lehmann, marcada por uma transgressão dos gêneros, um *crossover* que mescla dança, artes plásticas, cinema, culturas musicais, multimídia, entre outros, e que seria outra característica do teatro pós-moderno. Como explica Silvia Fernandes em seu ensaio *Subversão no palco*[71], para Lehmann o conceito operador de pós-dramático é mais eficiente que o conceito de Pós-Modernidade, pois a classificação "pós-moderno" estabelecer-se-ia com referência a uma periodização, enquanto que o "pós-dramático" seria referente a questões inerentes à estética teatral. O teatro moderno seria então o teatro dramático, que se estabeleceria a partir da triangulação drama/ação /imitação, enquanto que o pós-dramático nos colocaria diante da possibilidade – dentre outras – do modelo artaudiano da presentificação, do teatro como força mística[72], da integração da dimensão performática, o que constitui, por outra vez, uma volta para as origens do teatro grego, enquanto celebração dionisíaca. No capítulo "Postmoderne e postdramatique", Lehmann define o teatro pós-dramático da seguinte forma:

> Teatro da desconstrução, teatro multimídias, teatro neotradicionalista, teatro do gesto e do movimento. A dificuldade em definir um tão amplo setor, denominado "pós-moderno", é demonstrada pela longa lista de características, que supostamente definem este teatro: ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não textualidade, pluralismo, vários códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como sujeito e figura central, deformação, texto rebaixado ao valor de material básico, desconstrução, autoritarismo e arcaísmo do texto, performance situada entre drama e teatro, antimimetismo, resistência a interpretações. O teatro pós-moderno seria sem discurso: ao inverso, a reflexão seria o seu principal foco, gestualidade, ritmo, som. Ou então: formas niilistas e grotescas, espaço vazio, silêncio.[73]

Lehmann discute a ambiguidade de muitos desses termos, estipulando que a diferença maior no teatro estaria na passagem do drama para o "pós-drama", que se afastaria da tradição moderna. Para ele, o teatro pós-dramático englobaria a atualidade/retomada/continuidade de estéticas antigas, especialmente as que já se distanciaram da ideia dramática do texto e do teatro. Segundo Sarrazac, que baseia sua análise nas ideias desenvolvidas por Lehmann, o teatro pós-dramático seria um teatro que constitui "um evento cênico que seria pura representação, pura presentificação do teatro, abolindo qualquer ideia de reprodução ou repetição da realidade"[74], propondo assim uma característica essencial para a definição do teatro pós-moderno. Para um melhor entendimento desta noção de pós-dramático, gostaria de propor aqui esta tabela comparativa, realizada a partir da observação das diferentes estruturas dramatúrgicas e baseada nas ánalises de Deleuze, Lehmann, Sarrazac, Szondi e Jean-Pierre Ryngaert[75]. Vale ressaltar que a presente tabela não tem por objetivo definir precisamente o que seriam o dramático e o pós-dramático em si, já que até os pesquisadores principais do drama discordam entre si e que sabemos, de acordo com Rosenfeld, que a pureza dos gêneros não existe. A tabela tem simplesmente por objetivo apresentar tendências, muitas vezes contraditórias, atualizando o pensamento dos pesquisadores do drama e do pós-drama, de forma a propor ferramentas e conceitos operadores para pensar a estética teatral contemporânea.

A partir desta tabela, que corresponde a uma tentativa de entendimento das diferenciações, é possível se fazer uma abordagem das estruturas

Texto dramático	Texto pós-dramático
Expõe uma visão de mundo ligada à Modernidade.	Expõe uma visão de mundo ligada à Pós-Modernidade.
Baseado no Racionalismo, na lógica, na autonomia do indivíduo, na causalidade.	Baseado na filosofia da desconstrução, na não-lógica como forma de compreensão do mundo, na interligação, interconexão, na estrutura rizomática.
Hierarquia / Unificação do pensamento.	Rizoma / Multiplicidade / Interdependência.
Autoria.	Atualização de fluxos.
Diálogos pautados pelo princípio da intersubjetividade.	Diálogos pautados pela noção de "coralidade" . Trabalha a retórica da dispersão, a atomização. A palavra não existe em função de um destinatário e não expressa necessariamente um ponto de vista subjetivo. A palavra não implica a totalidade do sujeito.
Codificação realista.	Liberdade.
Imita uma troca realista. Pautado na verossimilhança.	Expõe os excessos e as estranhezas da língua falada.
Sentido.	Ritmo, musicalidade.
Orquestração coletiva.	Partituras individuais.
Dupla enunciação (autor/espectador e personagem/personagem) coerente.	Ausência de coerência como princípio que pauta a dupla enunciação.
Encadeamento.	Estruturas desencadeadas.
Homogeneidade.	Heterogeneidade.
O diálogo é criado como se fosse natural. A autocorreção da fala é suprimida.	A palavra cotidiana é investigada com seus excessos, problemas e limites. A autocorreção da fala é integrada como algo normal.
Trabalho do dramaturgo reside na construção.	Trabalho do dramaturgo reside na montagem.
O drama é absoluto. Não há possibilidade de interferência.	Passível de interferências que o constituem. Integração de elementos como barulho, música, expressões correntes, irrupções de subjetividade... Não há "pureza intersubjetiva" da língua A língua é ruído.
Dramaturgo ausente do drama.	O dramaturgo pode estar presente e/ou mesclar presença e ausência.
O drama é um mundo fechado em si.	Mistura de dramático, épico e dramático. Teatro rapsódico (Sarrazac) .
Passividade do espectador.	Interatividade, costura do espectador que estabelece relações, associações.
Dramaturgia fechada.	Dramaturgia aberta.
Palco mágico, quarta parede.	Espaço indefinido, aberto, múltiplo.
O personagem tem comportamento inteligível e possui racionalidade psicológica. Ex: A repetição identifica psicologicamente um personagem.	Dissolução do personagem - Teatro figural (Ryngaert e Sermon) caracteriza uma nova forma de interpretação. - Teatro performático. Ex.: A repetição é criada em função de um ritmo.
Interpretação.	Presentificação.
A temporalidade é uma sequência de presentes absolutos.	Instauração de uma nova temporalidade com seu ritmo específico. Fragmentação, simultaneidade, sincronicidade.
Realidade concreta.	Jogo com a virtualidade.
Unidade de lugar.	Multiplicidade, descontinuidade espacial. Espaços indefinidos.
Exclusão do acaso.	Integração do acaso como elemento de composição.

dramatúrgicas do texto de Sarah Kane. De que maneira *O amor de Fedra* de Sarah Kane se inscreve de forma quase emblemática no "pós-dramático"? Que elementos da encenação sublinham e reforçam esse traço? Em *O amor de Fedra*, o amor passional de Fedra por seu enteado, o desinteresse de Hipólito, a ausência de Teseu, a ameaça que constitui o amor ao equilíbrio da sociedade e o destino trágico da heroína são transpostos para o contexto da família real britânica atual. Porém, nas paredes de nossa sociedade transparente, o pudor de Eurípides, Sêneca ou Racine, imposto pelo contexto grego, romano e clássico francês, evapora-se. A releitura de Sarah Kane evidencia os problemas da contemporaneidade, tais como a incomunicabilidade, a exacerbação da sexualidade, a violência social e a violência das relações humanas, a hipocrisia do poder religioso, o individualismo e a indiferença pós-moderna descritas por Lipovetsky em *A era do vazio ou ensaio sobre o individualismo contemporâneo* [79]. "A arte é longa e a vida é breve", escreveu Hipócrates. Se consideramos que a arte é uma doença – embora muito saudável –, um desvio do caminho "normal", todo texto é um sintoma; e todo sintoma revela um mal profundo.

Degenerescência da sociedade: talvez seja este o diagnóstico que Sarah Kane tenha tentando fazer em *O amor de Fedra*. O individualismo ganha terrenos, o corpo torna-se objeto de consumo, as relações esvaziam-se, a violência torna-se um meio de sair da invisibilidade, o consumismo desenfreado é o norteador das vidas humanas, a inveja carreirista substitui a emulação, o desencanto ganha até o mundo do sexo, que se torna um campo de expressão das lutas de poder. Estamos em pleno *Mal-estar da Pós-Modernidade*, como o descreve Zygmunt Bauman[80]. Apontando para as dificuldades relacionadas ao contexto pós-moderno, Bauman define os parâmetros afetivos e relacionais da Pós-Modernidade, tais como o individualismo, o egoísmo ou a falta de engajamento social e político. Essa análise de Bauman permite uma compreensão mais aprofundada da obra de Sarah Kane. Na indiferença de Hipólito em relação a sua família e seu país, no amor cego e inexprimível de Fedra, no materialismo e na hipocrisia de Estrofe, filha de Fedra; na violência exacerbada de Teseu, na perversidade do padre, na indiferença do médico e na coletividade sedenta de vingança, o espectador pode ver a si mesmo, inserido na violência e na degeneração coletiva, uma vez que os personagens de Sarah Kane são, cada um a sua maneira, emblemáticos do lento suicídio da nossa sociedade. A função educativa do teatro grego – que deu origem ao *Hipólito* de Eurípides – é substituída por uma função de espelhar, de maneira expressionista, a sociedade atual; espelho em que o espectador se projeta, segundo os princípios aristotélicos da catarse. Porém, se na teoria desenvolvida por Aristóteles em sua *Poética* [81], essa catarse busca uma pacificação social por meio da purgação dos afetos, em Sarah Kane, o espelho violenta, porque não há solução: a sociedade é essa, ao espectador cabe encará-la. Essa visão não é nada pacificadora. Ao contrário, ela é um "pico na veia", como diria Dalton Trevisan, uma forma de violentar e alertar o espectador.

Em um artigo publicado no jornal *The Guardian*, o crítico teatral Simon Hattenstone afirma:

> Sarah Kane é uma escritora política. Mas ela nunca pensou que a missão do teatro fosse dizer em quem votar. [...] Na realidade, não existe nenhuma violência nas peças de Sarah Kane que não seja diretamente inspirada da realidade.[82]

Nesse sentido, o mito de Fedra torna-se contemporâneo. A fragmentação social espelhada pelo texto de Sarah Kane revela-se por meio da fragmentação textual, conforme os princípios do Estruturalismo. Assim, a construção pós-dramática do texto de Sarah Kane ilustra a solidão pós-moderna. Essa solidão é a consequência da falta de continuidade nas relações humanas, que se tornam sempre mais efêmeras, liquefazendo o amor, como o descreve Zygmunt Bauman[83]; ela é também a consequência da falta de continuidade na relação entre o homem e a sociedade, entre o homem e Deus, entre as histórias sucessivas que vão compondo a História e a própria história, o que reflete na forma fragmentada do texto de Sarah Kane. Faz-se então primordial observar a trajetória do mito a partir da sua origem, bem como seu percurso através do tempo, buscando entender sua evolução desde a tragédia grega até a sua desconstrução no texto de Sarah Kane, uma vez que essa trajetória revela a volta do mito de Fedra para o elemento ritual.

Segundo Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* [84], Eurípides teria sido culpado de tirar da tragédia sua força dionisíaca original. Sabemos que a tragédia (etimologicamente, "canto do bode", que acontecia no momento do sacrifício do animal) tem sua origem no contexto de celebração ritual e religiosa. A progressiva organização dessa celebração religiosa conduziu às Grandes Dionisíacas, onde dramaturgos como Sófocles, Ésquilo e Eurípides competiam para o prêmio da melhor tragédia. A construção formal do texto, incluindo uma construção psicológica dos personagens – na Grécia, principalmente desenvolvida por Eurípides –, chegou a Roma na época de resgate do teatro grego. Essas formas são exploradas por Sêneca, principalmente em sua versão de *Fedra*, que resgata o *Hipólito* de Eurípides. Dando continuidade ao movimento renascentista de resgate dos textos da Antiguidade grega, o Classicismo francês retomou esses textos, em seguida, a fim de inseri-los no contexto da época, dominado pelo Racionalismo. É assim que Racine propôs uma nova versão de Fedra, adaptada para este contexto.

De acordo com Nietzsche e Artaud, o teatro teria por missão resgatar a força original do ritual dionisíaco, após a longa era do textocentrismo, que teria afastado o teatro de sua função original. A partir disso, surge uma questão: de que forma o texto de Sarah Kane dialoga com a ideia de resgate dessa força original? De que forma a autora lida com a ideia de destino, determinado pelos deuses no contexto do teatro grego? De que forma sua peça apresenta rupturas e continuidades com as peças de Eurípides, Sêneca e Racine, todas três inseridas no contexto do Classicismo, seja ele grego, romano ou francês?

Originalmente, a autora inspirou-se no texto de Sêneca. Sarah Kane realizou uma interpretação pessoal da história de Fedra, escrita a pedido do *Gate Theatre*, que lhe tinha solicitado uma peça inspirada em um clássico. Refletindo sobre a transposição, a dramaturga afirma:

> Eu li Eurípides após ter escrito *O Amor de Fedra*. E eu nunca li Racine. Eu li Sêneca somente uma vez. Eu não queria escrever uma peça que somente seria entendida por alguém que leu o original. Eu queria que a minha peça se sustentasse sozinha.[85]

Sarah Kane preserva a essência do mito, ou seja, a paixão de Fedra por Hipólito. Em sua adaptação, Hipólito, personagem principal, aceita livremente seu destino trágico, entregando-se a ele para poder sentir-se vivo. Tanto é que o próprio título, *O amor de Fedra*, remete tanto à vivência de Fedra quanto a Hipólito, o objeto desse amor. O Hipólito de Sarah Kane busca a sinceridade absoluta por meio de um cinismo e uma atitude misógina levada ao extremo, tornando-se um verdadeiro anti-herói. Esse Hipólito contemporâneo, que "vive de sanduíches e manteiga de amendoim"[86], distingue-se dos seus predecessores gregos e romanos pela livre aceitação de seu destino. Paradoxalmente, para ele a perspectiva da morte o traz de volta à vida. A essência do trágico é subvertida na adaptação. Isso tanto no caso de Hipólito, quanto no caso de Fedra. Enquanto Fedra sente a paixão por Hipólito por conta da maldição de Vênus na peça de Eurípides, Sêneca e Racine, em *O amor de Fedra*, a Rainha acredita na força de seu amor para curar o enteado dela:

> Você é difícil, temperamental, cínico, amargo, gordo, decadente, mimado. Passa os dias na cama vendo filmes e se arrasta pela casa com os olhos cheios de sono e não pensa nunca em ninguém. Você sofre. Eu adoro você.[87]

O destino é comandado por uma intenção louvável de querer tirar e salvar o enteado da depressão por meio do amor. Outro ponto de inflexão pós-moderna é a vivência de uma sexualidade mecânica pelos personagens, vivência que se torna a única forma de expressão do vazio interior de Hipólito ou da paixão de Fedra. Assim, se os Hipólitos de Eurípides e Sêneca eram castos, o Hipólito de Sarah Kane transa para passar o tempo, com homens e mulheres ou então se masturba, como na cena de abertura da peça. A distância do personagem em relação às mulheres nas peças originais é substituída pela atitude misógina de Hipólito em relação a Estrofe e Fedra. Demonstrando mais uma vez cinismo, indiferença e satisfação na destruição de Fedra, ele encerra a cena do "estupro mental" de sua madrasta com: "*Hipólito* – Fedra. Vá ao médico. Eu tenho gonorreia[88]".

Da mesma forma, o último tabu da sociedade contemporânea – o incesto – é subvertido por Sarah Kane. No texto, Estrofe, filha de Fedra, fez sexo com Teseu na noite do casamento. O sexo oral entre Hipólito e Fedra acontece e Teseu estupra Estrofe sem reconhecê-la. Esvaziando a peça da presença de deuses determinadores dos destinos, os personagens são entregues a si mesmos, isto é, ao vazio do cotidiano, onde, conforme Dostoievski, "Se Deus não existe, tudo é permitido".

Na adaptação de Sarah Kane, que conduz a tragédia para sua forma pós-dramática, a justaposição das cenas opera uma desconstrução da chamada "regra das 24 horas", observada inicialmente por Aristóteles, para quem toda a ação acontecia "entre o levantar e o pôr-do-sol", regra que foi aplicada de maneira dogmática nas tragédias do Classicismo francês. Da mesma forma, fundamental na tragédia francesa, a "regra da unidade de espaço" é desconstruída. As cenas do palácio real acontecem na residência da família real, espaço desencantado, desprovido de qualquer forma de espiritualidade, dentro da cela de uma prisão e em frente de um Tribunal.

Na peça de Sarah Kane, segue-se a cronologia espacial e temporal seguinte. Na cena inicial, em seu quarto, no palácio real, Hipólito vegeta sobre a perfusão televisiva, comendo hambúrgueres e se masturbando sem obter o mínimo prazer de nenhuma de suas ações. Na segunda cena – equivalente à tradicional cena de exposição –, vemos o confronto de Fedra com o médico da família real sobre a depressão de Hipólito. Em conversa na sala do palácio real, os sentimentos de Fedra são expostos aos poucos. Na terceira cena – cena de revelação –, Fedra confessa seus sentimentos para a filha, Estrofe, que fica assustada com a possibilidade da revelação desse amor para a sociedade, o que iria fatalmente conduzir à queda da Monarquia. Na cena seguinte, cena de confronto entre Hipólito e Fedra no quarto do próprio Hipólito, e após ter tentado aproximar-se de todas as formas do enteado, Fedra acaba fazendo sexo oral nele. Logo em seguida, Hipólito rejeita-a definitivamente. Na cena cinco, cena de confronto entre Estrofe e Hipólito, Estrofe revela o suicídio de Fedra, que acusa Hipólito de tê-la estuprado. Em seguida, cena seis, na cela de uma prisão, Hipólito conversa com um padre que tenta levá-lo ao arrependimento, mas Hipólito acaba desmascarando o padre a ponto de levá-lo a fazer sexo oral nele. Na cena sete – equivalente a uma cena de reconhecimento –, Teseu descobre o corpo de Fedra, dando, assim, início à cena final, em que o povo britânico lincha Hipólito para vingar a morte da Rainha. Teseu estupra e mata Estrofe sem reconhecê-la, antes de suicidar. Percebe-se então que as unidades de ação, espaço e tempo não são respeitadas na adaptação de Sarah Kane. O espaço e o tempo tornam-se fragmentados e não contínuos, já que a noção de verossimilhança temporal e local não precisa mais ser respeitada.

Da mesma forma, Sarah Kane opta por tornar visível tudo o que as tragédias grega, romana ou clássica francesa deixavam acontecer fora de cena. Assim, nas versões de Eurípides, Sêneca e Racine, Fedra morre por não poder concretizar seu amor, enquanto que a adaptação evidencia as consequências do ato sexual consumado. Hipólito reage ao sexo oral de Fedra com todo o cinismo possível, segurando a cabeça de Fedra no momento de gozar, comendo bombons e concluindo cinicamente: "*Hipólito* – Pronto. Acabou o mistério. Agora que você me teve, vá trepar com outro"[89]. Mantendo a acusação de estupro presente na versão de Sêneca, Sarah Kane coloca na boca de Hipólito e Estrofe a definição do estupro: "*Hipólito* – Estupro. Talvez seja essa a melhor palavra que ela tenha encontrado pra mim. Eu, um estuprador. As coisas estão ficando promissoras"[90]. Hipólito dialoga, então, indiretamente com Estrofe, que alude ter sido ela mesma estuprada pelo Príncipe: "*Estrofe* – Não existem palavras para aquilo que você me fez"[91].

Da mesma forma que o filme *Irreversível*, de Gaspard Noé, sela o destino dos personagens em uma estrutura que parte do final para o início, o estupro de Fedra coloca Hipólito diante de seu destino trágico de forma definitiva. Ele entende essa vivência como uma oportunidade: é o famoso "presente" prometido por Fedra durante a cena de sedução. Graças a esse presente, Hipólito sai da depressão, tanto que recusa as tentativas de Estrofe e do Padre de salvá-lo. Hipólito sente-se viver novamente e, com isso, resgata com mais intensidade ainda sua capacidade de humor. Em uma entrevista, Sarah Kane afirma que *O amor de Fedra* é "sua comédia", nem que ela seja construída a partir de um humor negro e cínico. Ela enfatiza, na mesma entrevista, esse lado humorístico de Hipólito:

> Quando a gente entra em depressão, o senso do humor é a última coisa que desaparece; quando esse senso de humor se perde, então perde-se tudo. Em nenhum momento, Hipólito perde esse senso de humor.[92]

O humor de Hipólito aflora na cena com o Padre, onde este tenta convencê-lo a negar o estupro e ser perdoado. Hipólito decide assumir seu destino trágico e não mentir para si mesmo, assumindo com um prazer visível esse destino.

> *Hipólito* – Eu sei o que eu sou. E o que sempre serei. Mas você. Peca sabendo que vai confessar. Depois é perdoado. E começa tudo de novo. Como você se atreve a sacanear um Deus tão poderoso? A não ser que realmente não acredite nele.[93]

A partir desse momento em que os aspectos mais ocultos dos personagens são revelados, tudo pode se tornar visível. Em sua adaptação, além do sexo e da livre aceitação do destino, Sarah Kane resolveu tornar a violência visível.

> Eu disse para mim mesma: você pode, com certeza, abolir a convenção que exige que tudo aconteça escondido, colocar isso em cena e ver como isso funciona.[94]

Assim, na última cena, Hipólito é linchado, despedaçado, seu sexo é arrancado e jogado em uma churrasqueira e Estrofe é estuprada por Teseu. O sangue jorra em cena, o que seria impensável nas versões anteriores do mito. Em seu artigo "*O amor de Fedra*: para uma alegoria do obsceno", a pesquisadora Martha Ribeiro traça um paralelo entre a explicitação dos atos de sexo e violência na peça e o pensamento de Baudrillard. Contrariamente ao pensamento de Debord, que, conforme analisado anteriormente, acredita em uma perpétua espetacularização em nossas vidas, para Baudrillard, vivemos em um mundo onde tudo é excessivamente real e concreto e, por isso mesmo, obsceno: "Tudo aí está de forma imediata, sem distância, sem encanto. E sem um verdadeiro prazer"[95].

Talvez essa questão da evidenciação, da presentificação possibilitada pelo fenômeno teatral na perspectiva de tornar visível o invisível e o latente seja um dos grandes desafios na encenação da peça de Sarah Kane. De fato, as peças de Sarah Kane integram um movimento teatral contemporâneo chamado *In-yer-face*. No *New Oxford English Dictionary* (1998), *In-yer-face* é definido como algo "bastante agressivo e provocativo, impossível de ignorar ou impedir". Essa definição implica uma invasão do espaço do outro, ou seja, da plateia. O movimento de teatro experimental *In-yer-face* dirige-se à contracorrente da moral em vigor, querendo provocar emoções extremas por meio de imagens e palavras cruas. Emergente na Inglaterra nos anos de 1960, esse movimento, que faz frequente referência ao Teatro da Crueldade de Artaud, afirmou-se com mais firmeza nos anos 1990 com os dramaturgos Sarah Kane, Mark Ravenhill e Anthony Neilson, respondendo às novas formas de sensibilidade desenvolvidas no final dos anos 1980 até os dias de hoje – e brilhantemente projetadas por Stanley Kubrick em *Laranja mecânica*. A quebra de tabus, a violência, o sexo explícito, o confronto, a

nudez – enfim, o Eros preconizado por Artaud – estão de volta nos textos dramatúrgicos, bem como na encenação. Mas de que forma?

Originalmente, Sarah Kane assumiu o desafio de encenar ela mesma *O amor de Fedra*. A peça foi apresentada pela primeira vez em maio de 1996 no *Gate Theatre* de Londres, uma pequena sala de vanguarda de Notting Hill. Sarah Kane comenta a encenação:

> Decidimos que iríamos tratar da violência da forma mais realista possível. Se não fosse funcionar, iríamos testar outra coisa. Mas era isso, o ponto de partida: ver como seria isso. A primeira vez que ensaiamos a cena final com todo sangue e os intestinos falsos, chegamos a ficar todos seriamente traumatizados. Os atores ficavam de pé, cobertos de sangue, após ter cometido estupros e ter-se aberto a garganta. Um deles disse, "é a peça mais nojenta que eu já fiz" e foi embora. Mas todos nós sabíamos que esse momento tinha sido a consequência de uma série de percursos afetivos que tinham acontecido. Então, nenhum de nós pensou que isso não era justificado, era simplesmente desagradável. E foi bem mais fácil do que o que tínhamos imaginado. Quero dizer: a gente escreve algo como "suas entranhas são arrancadas" e isso parece incrivelmente difícil a realizar. Mas na verdade, os espectadores estão prontos a acreditar em qualquer coisa se essa coisa é simplesmente sugerida.[96]

Na encenação de Sarah Kane, realizada em uma sala que fundia público e atores no mesmo espaço, as entranhas voavam em cima dos espectadores, conduzindo-os a sentir na pele e a participar das cenas de violência. Se a violência se dirige ao outro personagem – conforme os princípios do *In-yer-face* –, ela também atinge a plateia e a realidade de onde ela se extrai. No livro *In-yer-face – the british drama today*, Aleks Sierz analisa justamente as reticências de Sarah Kane em montar um clássico: "Eu sempre detestei esse tipo de peça – tudo acontece fora de cena"[97].

A vontade de resgatar a crueldade para colocá-la em cena não deixa de lembrar Antonin Artaud. Em seu artigo *Sarah Kane e o teatro da crueldade*, a pesquisadora Valérie Martin-Perez analisa a ligação entre o teatro de Artaud e o teatro de Sarah Kane:

> É possível comparar Sarah Kane e Antonin Artaud em vários aspectos, como já foi feito muitas vezes. De fato, o Teatro da Crueldade tem muitos pontos em comum com o *In-yer-face* e particularmente com as obras de Kane: linguagem crua, violência, incompreensão do público, vontade de criar formas novas. O destino trágico dos dois dramaturgos pode também os aproximar, visto que o sofrimento psicológico conduziu à morte de ambos.[98]

A questão da visibilidade dessa violência física e sexual, emblemática da herança do Teatro da Crueldade para o *In-yer-face*, foi igualmente um dos desafios na nossa montagem do texto. Realizada pela companhia Partículas Elementares, vinculada ao Grupo de Pesquisa do Núcleo de Estudos em Artes da Universidade Federal de Ouro Preto na linha de pesquisa *Encenação de clássicos na Contemporaneidade*, a montagem segue a trilha da representação da violência de uma forma mais simbólica, porém realista. À pergunta "O que determina nossos destinos na Pós-Modernidade?" respondemos com a retomada de um elemento da tragédia grega, fundamental no que diz respeito à regulação do destino dos personagens e não presente no texto de Sarah Kane: o coro. Em sua teoria da Tragédia, Nietzsche concebe o coro como elemento fundador do fenômeno dramático. Partindo dos conceitos de vontade e representação, Nietzsche vincula o coro trágico ao elemento dionisíaco (a vontade) e a cena propriamente dita ao elemento apolíneo (a representação). O coro é, assim, o elemento que gera as imagens/representações: tudo o que se passa na cena seria, portanto, uma projeção do coro. O que se vê em cena são seus "sonhos"– os deuses e heróis – que nascem da "embriaguez", do excesso de forças criativas. Em termos estéticos, essa metamorfose nada mais é do que a transformação e interrelação do elemento musical, dionisíaco e o elemento formal, imagético, apolíneo[99]. Em nossa montagem de *O amor de Fedra*, o coro opera neste mesmo sentido: é dele que partem as imagens geradas na cena, é ele que controla tudo o que se passa na cena, é ele que observa a cena, numa atitude crítica. No entanto, estabelecemos uma inversão, ilustrando as inversões operadas por Sarah Kane em sua adaptação: na encenação, o coro aparece como elemento apolíneo, visto que ele possui funções relacionadas ao controle, à organização, à racionalidade, enquanto que a realidade colocada no interior da cena teria um caráter dionisíaco, já que diz respeito às pulsões, ao elemento instintivo, incontrolável, ilógico. Assim como ocorre na tragédia grega, o coro é um personagem da peça, dotado de uma identidade social, cuja ação é a de fornecer conselhos, exprimir opiniões, colocar questões, criticar os valores da ordem social, reagindo aos acontecimentos dos personagens.

Em *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*, Patricia Vasseur Legagneux analisa as diferentes formas de utilização do coro nas encenações contemporâneas de tragédias[100]. As opções, nesse sentido, vão da criação do coro (como é o caso em *O amor de Fedra*) à sua supressão, passando pela sua citação, projeção, distribuição, repartição do coro, entre outros. Dentro das possibilidades de utilização do coro, ela diferencia uma utilização ritual, religiosa, "litúrgica" (com figurinos que remetem ao antigo, cantos, danças etc.) e uma utilização política e popular, em que o coro remete a uma identidade social coletiva. De acordo com a interpretação dada pela direção ao texto de Sarah Kane – a saber, a compreensão de que, na atualidade, a vida humana é absolutamente condicionada pela mídia, de tal modo que esta adquire a força de um destino, isto é, de uma objetividade que coage o indivíduo – o coro do espetáculo é constituído por homens da mídia, isto é, por jornalistas. É a mídia, por meio de seus agentes, os jornalistas, que criam a realidade, criando também a nossa subjetividade, ou seja, nossos valores, desejos e opiniões.

Em relação aos personagens do texto propriamente dito – Fedra, Hipólito, Estrofe, Doutor, Teseu, Padre –, esse coro de jornalistas mantém uma atitude de vigilância, de ameaça, mas também de adoração. Como membros da família real, os personagens são "cultuados" como uma eterna fonte de notícias sensacionais. Mesmo o elemento mais banal pode vir a se tornar um espetáculo. Do mesmo modo, os personagens centrais dependem da mídia para gerar um tipo de "imagem pública". Desta forma, gera-se uma tensão entre a esfera pública e a privada: o que é privado pode se tornar público a qualquer descuido... Nem tudo que é privado – mesmo que seja verdadeiro – pode tornar-se público... Por outro lado, aquilo que é tornado público nem sempre corresponde à realidade do privado, podendo ser simplesmente algo forjado, inventado. Assim, o coro dá notícias reais e fictícias sobre a família real britânica e o contexto político, fotografa imagens que em seguida são distorcidas e filma os personagens de maneira retórica, a fim de acentuar o lado emocional e patético das ações. A distorção de notícia e imagem – ambas projetadas nas televisões e no fundo da cena –, que se dá ao vivo, ilustra a tensão entre esfera privada e pública. Na ótica dos personagens, na esfera privada sempre se faz necessário um "ser para o outro", um "jogo com as aparências", em função daquilo que o público espera da família real. Dá-se assim a representação, o jogo de máscaras, o teatro.

Na ótica do coro, é necessário fazer com que tudo se torne um grande espetáculo, conforme as teorias de Debord. Coro e plateia cultuam a imagem. Num mundo marcado pela descrença nos valores religiosos, esse culto das imagens – a vontade de ser um evento da mídia – apresenta-se como uma via de salvação... mas também de perdição. No entanto, é importante notar que, assim como no teatro antigo acontecia de o coro possuir um vínculo estreito com o espectador, sendo, de fato, a voz da coletividade, em nossa montagem de *O amor de Fedra*, o coro de jornalistas também se relaciona estreitamente ao coletivo. Este relacionamento talvez se tenha processado por uma via negativa, a saber, o gosto que as pessoas em geral têm pelos eventos catastróficos, dolorosos, sangrentos, cruéis. A grande quantidade de notícias sobre mortes brutais e acontecimentos catastróficos veiculadas pela mídia só existe pelo fato de haver uma demanda constante por parte dos telespectadores. Pesquisadores como Luiz Nazario ou Gilles Lipovetsky afirmam que a sensibilidade do homem moderno e contemporâneo é entorpecida a tal ponto que somente os espetáculos cruéis e sangrentos podem possibilitar ao indivíduo uma reação afetiva. Paradoxalmente, quanto mais o indivíduo se "alimenta" dessas imagens, mais ele tende à apatia. Deste modo, as imagens sobre violência proliferam e são banalizadas. O coro de *O amor de Fedra* apareceu em nossa encenação, portanto, como o elemento que cultuava, criava e manipulava as imagens e, com elas, a realidade dos personagens e espectadores.

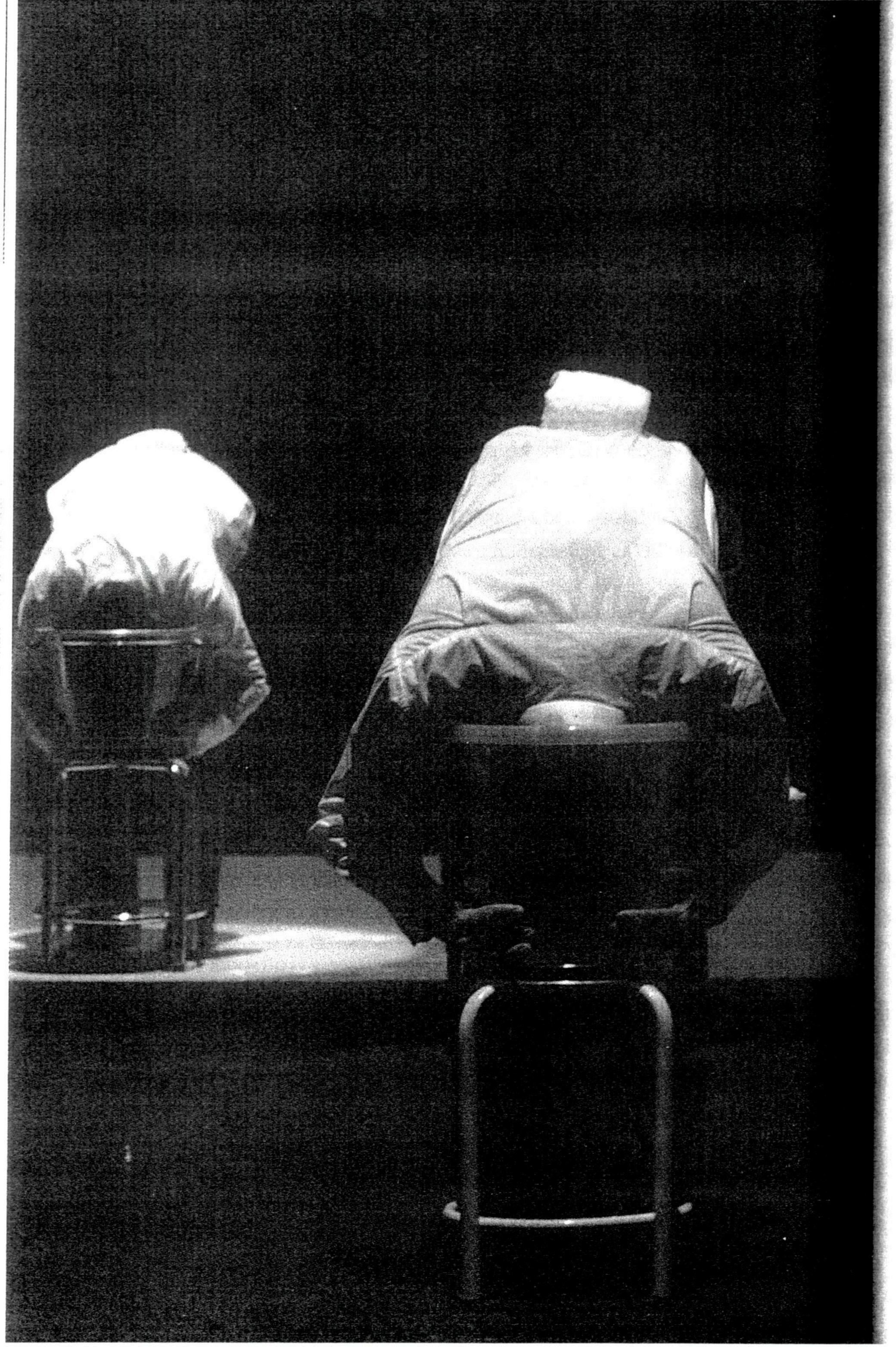
Nessa leitura do mito, o suicídio de Fedra parece institucionalizado pela mídia, que não somente testemunha o lento apodrecimento de nossa sociedade, mas condiciona os comportamentos e os relacionamentos de forma totalitária no sentido da expansão desses valores, evidenciando a relação entre o destino e a liberdade, a tensão entre a esfera pública e a esfera privada, a crueldade por meio da catarse. Dessa forma, o coro evidenciou, de uma forma mais palpável e mais tangível, a crueldade da peça de Sarah Kane.

A evolução do mito na tragédia grega, na tragédia romana de Sêneca e na tragédia clássica francesa, e até na adaptação contemporânea de Sarah Kane segue uma linha de progressiva evidenciação, tornando palpável a violência e a sexualidade, sendo essas questões emblemáticas da Pós-Modernidade. Em nossa encenação, demos um passo a mais nesse processo de evidenciar criando um coro de cunho apolíneo, que controla e rege o destino dos personagens da família real. Evidenciando as forças ocultas, Sarah Kane quebra as regras de construção da tragédia como elemento formal. Inscrevendo seu texto na tradição artaudiana do Teatro da Crueldade, à qual o movimento *In-yer-face* faz referência, Sarah Kane celebra o mito de Fedra na Pós-Modernidade pela utilização de elementos característicos do teatro pós-dramático, como a fragmentação textual, a paródia, o "ecletismo estilístico" (Coutinho), a reutilização dos textos passados. Dessa forma, a violência da realidade é traduzida de forma diferente em função do contexto. Na encenação, tentamos colocar a questão contundente e universal da dominação do indivíduo pela mídia, reforçando a realidade brasileira, que se caracteriza, entre outros atributos, por uma manipulação das fontes de informação, o que vem reforçando a questão da metalinguagem, ou seja, o teatro pensando o teatro na própria representação – o teatro em sua essência universal.

Retomando então a ideia de universalidade do clássico, acentuada pela dimensão da releitura, percebemos que a abertura da peça conduz a uma leitura universal, conforme a afirmação de Krzysztof Warlikowski:

> A peça de Sarah Kane pertence ao local onde ela é realizada, ao país onde ela é montada. Sua estrutura é tão aberta que ela tem que ser preenchida com matéria francesa, alemã ou polonesa, segundo o local de sua montagem. É um imaginário universal, como foi o imaginário de Koltès, Shakespeare ou dos gregos. Ela é ilimitada. Só se tem de encontrar a porta.[101]

Espero que a tenhamos encontrado.



ensaio 4 [xadrez performático

dramaturgia [samuel beckett
direção [irmãos guimarães[102]

Se a vida e a morte não se apresentassem ambas a nós, não haveria inescrutabilidade alguma. Se houvesse apenas a escuridão, tudo estaria claro. É porque não há apenas a escuridão, mas também a luz, que nossa situação se torna inexplicável.
Samuel Beckett[103]

No ensaio *Fim da arte ou fim da história?*[104], Fredric Jameson estabelece uma "desdiferenciação" entre o campo econômico e o cultural no contexto da Pós-Modernidade. Para Jameson, nessa época de junção do capitalismo tardio com as formas culturais, emerge uma nova estética, que nasce a partir de uma rejeição ao Alto-Modernismo. Essa estética pós-moderna teria várias características, que Jameson define em seu ensaio *Pós-Modernismo e sociedade de consumo*: rejeição dos modelos canônicos, abolição de fronteiras entre cultura de massa e cultura popular, surgimento do pastiche, fim da busca de um estilo pessoal, surgimento do modo nostálgico, e outras. Para Jameson, as produções de Beckett e do antiteatro configuram um universo de ebulição teatral e dramática, no qual a performance nasce de forma natural. Para Jameson, a performance abole a fronteira e a distinção entre ficção e fato, arte e vida, levando a situação de crise do texto de teatro ao seu extremo.

O projeto *Resta pouco a dizer*, com direção de Adriano e Fernando Guimarães, de Brasília, propõe uma investigação do universo beckettiano – igualmente abordado neste livro com a análise da encenação de *Esperando Godot*. A investigação proposta pelo Projeto situa-se no ponto de junção e interação de pesquisas em artes plásticas, pesquisas sonoras, teatrais e/ou pesquisas literárias.

Apresentado no Rio de Janeiro no mês de março de 2008, o Projeto é composto de três programas, apresentados em dias diferentes; cada um deles é constituído de uma composição efetuada a partir das peças curtas de Beckett e de performances elaboradas a partir do universo beckettiano. O próprio ciclo de cada programa e do Projeto como um todo corresponde à ideia de Beckett sobre o absurdo da condição humana: algo se repete invariavelmente, algo respira e asfixia-se, algo se torna insuportável e – mesmo que seja aliviado por algum tempo –, esse algo recomeça e o absurdo se universaliza.

A percepção de Beckett a respeito da falta de sentido na regulação automática de nossas vidas é aprofundada tanto no trabalho performático como na encenação das peças curtas, ou seja: a performance estabelece um diálogo com o texto da peça e vice-versa. Esse diálogo entre performance e texto constitui o foco deste ensaio. Qual o foco comum entre "teatro do absurdo"[105] e performance? Como o diálogo entre as duas linguagens artísticas corresponde, responde, ecoa com as peças de Beckett? Qual o limite entre espetáculo teatral e performance?

De todos os espetáculos analisados no decorrer destes ensaios, o projeto *Resta pouco a dizer* é, com certeza, o projeto artístico que opera a maior desconstrução formal, sendo que também é provavelmente – e paradoxalmente – a montagem mais fiel ao texto original. As indicações do próprio Beckett são extremamente precisas; o texto não foge às indicações contidas nas rubricas do autor, mas propõe ao mesmo tempo uma estrutura extremamente inovadora pela junção de linguagem performática e encenação, no sentido clássico da palavra, entendida como a organização cênica de um texto dramatúrgico. Numa evocação das diferentes composições resultantes do trabalho de pesquisa sobre Beckett, Adriano Guimarães vale-se da metáfora da casualidade do jogo, numa perspectiva de plano lúdico da criação:

> Beckett adorava jogos. A nossa proposta é de jogar com Beckett. É como se fosse uma partida de xadrez. Beckett escreve uma peça, nós criamos uma performance, surge a performance e volta o texto, e assim, vamos jogando um com o outro.[106]

Institui-se então um jogo movido pelo tema da regulação. Regulação do corpo, do tempo, do espaço, da respiração, da fala. No espaço restrito em que Beckett aprisiona os personagens, as necessidades do corpo se tornam maiores do que as do espaço. A linguagem performática, que opera uma diluição das fronteiras, parece a mais apta a falar dessa diluição das fronteiras entre corpo e espaço, entre fala e respiração, entre texto e vivência.

Para melhor compreensão desse diálogo performance/encenação, uma breve descrição dos três programas que compõem o projeto faz-se incontornável.

O Programa 1 é composto dos trechos *Respiração + (performance)* e das três peças de Beckett: *Ir e vir*, *Improviso de Ohio* e *Balanço*.

Respiração + (performance): A performance acontece em um espaço exterior com dois aquários cheios de água. Um ator coloca duas escadas em frente aos aquários. Dois outros atores chegam, sobem as escadas e entram nos aquários. O primeiro ator retira as escadas, mantendo os outros presos dentro d'água. Estes começam a falar um texto sobre respiração, entrando e saindo do aquário para respirar a cada vez que o primeiro ator apita. As falas se cruzam, juntam-se ou superpõem-se. Em certo momento, o controle externo da respiração é substituído pelo controle interno do ator, que chega à exaustão. Então, o primeiro ator coloca as escadas de volta e os dois atores, antes presos, saem do aquário. O primeiro ator pega as escadas e vai embora.

Ir e vir (1965): A peça é uma das mais curtas escritas por Beckett. De estrutura circular, a peça gira em torno de três personagens – Flo, Viu, e Ru –, e de uma fofoca secreta que nunca é revelada. As três mulheres estão sentadas em cadeiras e conversando, trocando ciclicamente de lugar. O ritmo cíclico, a repetição das falas e dos gestos aludem à condição absurda da existência, ao mesmo tempo em que ilustra a perda de fé no diálogo como vetor de comunicação.

Improviso de Ohio (1980): No centro do palco, um foco de luz ilumina uma mesa retangular. Sentados à mesa estão dois personagens de idêntica aparência e na mesma pose: "L", o leitor, e "O", o ouvinte[107]; nesse confronto, "L" lê um texto para "O". O texto, originalmente escrito para Stan Gontarski, evidencia uma total desconexão entre a localização geográfica do título e o próprio texto teatral.

Balanço (1979/1989): Uma mulher balança-se numa cadeira, com uma iluminação suave. Enquanto ela se balança, a voz dela, gravada, é projetada, falando da vida, da espera da morte, da atemporalidade, da espera do nada, do absurdo da existência[108].

O Programa 2 é constituído a partir de *Respiração + (performance), Catástrofe, Respiração I (performance), Ato sem palavras II, Respiração II (performance), Jogo* e *Respiração embolada (performance).*

Respiração + (performance): A performance é idêntica àquela apresentada no Programa 1.

Catástrofe (1982): A peça, escrita para Vaclav Havel, tem por tema a encenação. Um diretor, sua assistente e um protagonista estão envolvidos na preparação de uma cena. O diretor decide de que forma deve ficar esta cena e, no final da organização, decreta: "Aqui temos uma bela catástrofe". O diretor descarta autoritariamente as sugestões da assistente para modelar arbitrariamente a tela da "catástrofe", pedindo que ela faça um trabalho subalterno, tirando a roupa do ator, juntando suas mãos etc. A peça apresenta-se como uma reflexão sobre o arbitrário da criação, o absurdo das decisões artísticas, a tirania do criador e o aspecto vão da arte. O artista/ator é visto como um objeto sem vida nem vontade, uma marionete manipulada pelo diretor. No final, o personagem manipulado levanta simplesmente os olhos para a plateia. A luz faz flutuar sua cabeça.

Respiração I (performance) : Um ator enfia a cabeça dentro de um balde cheio de água e retira a cabeça muito tempo depois, à beira da asfixia,

falando de respiração. É importante ressaltar que no início do Programa 2, os espectadores da primeira fila receberam capas de chuva, o que gera uma expectativa que a performance aquática vem reforçar.

Ato sem palavras II: É uma peça curta que retrata o absurdo do cotidiano, independente de qual seja a postura adotada diante da vida. Dois personagens estão em cima de uma plataforma retangular fortemente iluminada, enrolados em sacos. Sucessivamente, ambos saem dos sacos, cada um a sua hora e a sua maneira, e cumprem uma rotina, realizando tarefas cotidianas. Diante da repetição e rotina do cotidiano, um deles adota uma postura muito lenta e atrapalhada, e o outro uma postura dinâmica e funcional. A repetição dos atos evidencia o absurdo da existência, seja qual for a postura adotada.

Respiração II (performance): É a mesma performance de *Respiração I*, só que realizada simultaneamente por dois atores.

Jogo (1962-1963): Narra a história de um adultério, contado simultaneamente por três personagens, um homem e duas mulheres, todos três presos em três urnas/caixas que deixam aparecer somente suas cabeças. Um foco de luz que apaga e acende determina quem fala a continuação do texto. A história vai se seguindo na narração dos três atores. No início da performance, o texto é falado em alta velocidade.

Respiração embolada (performance): Em frente à cortina do palco, quatro atores enfiam suas cabeças em baldes. Um tempo passa, a cortina se abre e atrás deles vê-se uma outra fileira de atores com cabeças dentro de baldes cheios de água. Os atores vão alternando tanto a fala embolada e o movimento de pôr a cabeça dentro do balde d'água que o intervalo para a respiração torna-se curto. Sendo a embolada um ritmo musical que deixa a fala desesperada, com respiração difícil, o modo de falar/cantar nesta situação-limite corresponde às falas desesperadas dos personagens de Beckett, que povoam o vazio.

O Programa 3 é constituído por *Luz - (performance), Eu não, Respiração - (performance), Rascunho para teatro II, Escuridão (performance), Luz + (performance).*

Luz - (performance) : Dois atores estão em pé, cada um dentro de uma caixa. Eles se movimentam assim que a luz dentro da caixa se acende. Os espectadores podem manipular os interruptores e controlar, assim, a movimentação e a fala dos performers, que vão falando um texto sobre a respiração.

Eu não (1972): Numa escuridão quase total, uma boca fala de maneira frenética. Na performance, a boca foi também projetada em dez televisões de cores diferentes e, simultaneamente, em um telão.

Respiração - (performance): Um ator entra numa caixa de vidro, onde fica preso enquanto outro ator lê muito calmamente um texto sobre respiração. A respiração do ator vai ficando difícil de segundo a segundo e as paredes da caixa de vidro vão ficando embaçadas, até o ator desaparecer inteiramente e ficar sem ar.

Rascunho para teatro II : Um personagem está prestes a pular de uma janela. Dois outros personagens pensam se devem impedi-lo ou não de pular. Enquanto isso, procuram justificativas para o comportamento deles dentro de arquivos antigos, travando pequenas brigas e quase esquecendo-se da situação. A peça mostra os personagens absorvidos em um mar de palavras sem sentido, que lhes fazem esquecer do essencial.

Luz + (performance) : Cinco atores devem ler um texto sobre claridade, enquanto que a luz dentro da caixa, em cima da qual repousa o texto vai acendendo aos poucos, até se tornar insuportável.

Antes de refletir propriamente sobre o diálogo entre performance e encenação neste Projeto, gostaria de lançar algumas pistas de reflexão a respeito da particularidade do "teatro do absurdo" e da performance no contexto do Pós-Modernismo.

A ligação entre economia e cultura foi analisada por Jameson, para quem o Pós-Modernismo estabelece-se em ligação íntima com o desenvolvimento do capitalismo tardio. Nesse sentido, o "teatro do absurdo" e a performance podem ser vistos como reações à mercantilização da arte. De fato, ambos discutem questões ligadas à existência humana, afastando-se do que Adorno chama de "indústria cultural" ou ainda de "barbárie estética"[109]. São duas formas de contestação – embora o "teatro do absurdo" não efetue tanto uma contestação politizada e sim um questionamento do sentido da existência de uma forma geral.

Para Steven Connor em *Cultura pós-moderna*, o Pós-Modernismo no teatro teria seu início com o "teatro do absurdo" e o surgimento da performance; ambos se opõem a uma forma essencial, trabalham com a dispersão da identidade da obra de arte e contemplam sua imersão no contexto social e político. Em *Performance pós-moderna*, Connor escreve que "o teatro pós-moderno é muitas vezes datado a partir do surgimento da arte performática na década de 1960, com seus *happenings*, espetáculos, dança-teatro, etc.", operando um afastamento do texto, da marcação, e privilegiando o experimento, a sensação, a vivência, a experimentação de novas linguagens, o instante – o que Connor qualifica de uma forma geral de "estética da impermanência". Essa estética privilegia a imediatez e a singularidade, mais que "a memória, o legado e a repetibilidade".

Como o destaca Connor, a herança artaudiana é fundamental nessa (r)evolução, visto que Artaud vai conferir ao teatro um novo *status*, libertando-o do peso da tradição representativa e da idealização da palavra. O ideal de Artaud reafirma o pensamento de Nietzsche, para quem o teatro deve resgatar sua força dionisíaca, perdida com o decorrer dos séculos. Nesse sentido, Artaud como ator, diretor, performer, poeta e pensador, sempre procurou um teatro da exaltação, da força, diferente das formas do teatro ocidental, que são para ele condenadas à morte. Para Artaud, o teatro é alquimia, deve produzir ouro; nesse fazer alquímico, a utilização de todos os elementos da terra e do corpo, como o gesto, o som, a palavra, o fogo, o grito, é fundamental. O teatro, segundo Artaud, deve ser uma manifestação do espírito, uma pureza absoluta e abstrata. A revolução artaudiana vai ser decisiva para o surgimento da performance nos anos de 1960 e para a mescla que estas formas vão estabelecer com a encenação. Numa perspectiva contrária, para Birringer[110], em *Postmodernism and theatralic performance*, o teatro pós-moderno não se inicia ainda com o teatro radical proposto por Artaud ou o teatro épico de Brecht, porque eles seriam uma continuação dos projetos das primeiras vanguardas, que queriam destruir a ilusão teatral e o significado único e autoritário da peça.

Nesse sentido, as vanguardas, que se opõem ao teatro textocentrista, propõem uma rejeição da relação tradicional com o texto, as ações, a interpretação, a direção e a relação com a plateia. Para Artaud, o Teatro da Crueldade é uma alquimia, uma transformação ao vivo. Esta tendência não representativa, em que a dramaturgia corporal se opõe à dramaturgia textual, será aprofundada pelos grandes reformadores do teatro, como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook ou Ariane Mnouchkine, que encontram no teatro oriental formas de ação que não respondem à lógica causal. Para Artaud, mais do que o sentido das palavras, importa o som, o gesto, o sortilégio.

No *Performing Arts Journal*, Bonnie Marranca fala das novas formas teatrais de Bob Wilson ou Richard Foreman como "formas que excluem o diálogo ou usam o mínimo de palavras em favor de imagens aurais, visuais e verbais que exigem do público formas alternativas de percepção"[111] – o que define tanto a performance, como o "teatro do absurdo" e, com certeza, o programa *Resta pouco a dizer*. A constituição de uma linguagem autossuficiente, bem como a ideia de imediatez, constituem alguns dos paradigmas da Pós-Modernidade. A performance não representa, mas apresenta. Segundo Josette Feral, citada por Connor, a especificidade do teatro pós-moderno consiste em sua recusa da narrativa e, ao lado disso, em sua recusa "da organização simbólica que domina o teatro"[112]. Assim, segundo Connor, a característica do teatro pós-moderno reside justamente no fato de que ele "escapa ao museu, ao roteiro ou à gravação, sendo ele ao mesmo tempo a forma discursiva que legisla precisamente sobre as condições dessa fuga"[113]. Em outras palavras, estamos distantes das noções de autoria, textocentrismo e organização racional de um processo narrativo.

No ensaio *Le théâtre de dérision – Beckett, Ionesco, Adamov*, Emmanuel Jacquard analisa as condições de nascimento do "teatro do absurdo" por meio de uma lista de recusas: recusa das preocupações não artísticas, recusa do realismo e do naturalismo, recusa do psicologismo e da causalidade, recusa do texto exclusivamente literário e do teatro com diálogos, recusa das convenções passadas[114]. É exatamente esse contexto que Renato Cohen descreve em *Performance como linguagem* no capítulo *Das raízes: uma arte de ruptura*. Mesmo se Cohen ressalta a radicalidade da performance, ideologicamente ligada à destruição da arte, à não arte, à intervenção e à modificação concreta e presente, a ligação com o "teatro do absurdo" é estabelecida em função da ruptura radical com as formas artísticas então presentes.

Estabelecido o paralelo entre performance e "teatro do absurdo", percebe-se o parentesco dessas duas linguagens artísticas no que diz respeito à afirmação do Pós-Modernismo teatral. Em seu artigo sobre o teatro pós-moderno, Edélcio Mostaço constata que o "teatro do absurdo" na França e a performance nos Estados-Unidos são eventos simultâneos que marcam a entrada do teatro na Pós-Modernidade:

> O absurdo, embora recusado como rótulo pela maioria desses autores, triunfa como um mal-estar num mundo que começa a se perceber na Pós-Modernidade. [...]
> [Simultaneamente], os EUA vão conhecer as experiências pioneiras de John Cage em 1952 quando ele, juntando princípios do zen, do I Ching, do atonalismo de Stockhausen, de Artaud, apresenta um histórico evento no Black Mountain College: o primeiro happening documentado.[115]

O autor ressalta igualmente que umas das performances realizadas por Richard Schechner, em 1961, tem como partida o texto *Vítimas do dever*, de Ionesco[116]: "É sobre os escombros dessa revolução cênica que o Pós-Moderno fará sua entrada em cena, ajuntando e dispersando o caos da história"[117].

Após um panorama internacional, Edélcio Mostaço busca definir o que seria especificamente o Pós-Modernismo teatral brasileiro. Para Mostaço, a "antessala" da Pós-Modernidade começa com a encenação do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa (1967) e continua com a montagem de *Cemitério de automóveis*, de Arrabal, por Victor Garcia (1967) e *Somma*, de Amir Haddad (1974), entre outras.

Porém, a verdadeira entrada na Pós-Modernidade teatral brasileira é realizada com o espetáculo *Macunaíma*, de Antunes Filho (1978):

> Recorrendo em modo desenvolto à intertextualidade, [Antunes Filho] procedeu a uma releitura da cultura brasileira, obtendo por meio de sínteses imagéticas e entrecruzamentos sobre linguagens uma radiografia da Nação. O herói mutante – índio, negro e branco – buscava não apenas uma identidade, como também uma alteridade projetada no futuro, redimensionando a antropofagia moderna de Mário de Andrade. Procedimentos da paródia e da carnavalização subvertem os códigos cênicos então em curso, produzindo metáforas cênicas inovadoras e desconcertantes.[118]

Para Edélcio Mostaço, a partir desta data, o Brasil entra na Pós-Modernidade teatral, com eventos como *14 noites de performances* em São Paulo (1982) e montagens como *Aponkãnlipse*, do Grupo Ponkã (1984), ou *Pássaro do poente*, de Marcio Aurélio (1987), ambos inspirados no teatro oriental, os espetáculos de Gabriel Villela, Aderbal Freire-Filho, José Celso Martinez Corrêa, Antonio Araújo – este explora os espaços não teatrais para as apresentações –, Gerald Thomas ou ainda Renato Cohen. Assim, a junção "teatro do absurdo" e performance na cena brasileira marcariam então a entrada na Pós-Modernidade teatral internacional e nacional.

Da mesma forma que o corpo do texto beckettiano e a essência performática se entrelaçam no Projeto dos Irmãos Guimarães, a encenação de texto beckettiano e apresentação performática se relacionam, como o evidencia a própria organização dos três programas. É importante ressaltar que os diferentes componentes dos programas são parte integrante de uma vasta pesquisa, que conta com dezenas de espetáculos/performances sobre o universo de Beckett, sempre recombinadas em função do local de apresentação. Para Fernando Villar, não há fronteira entre esses dois territórios artísticos, da performance e da encenação, ideia que ele aprofunda em seu ensaio "performanceS":

> Batendo de frente com a visão antagônica quando exclusivista do teatro como domínio da literatura dramática, o texto performático seria o texto da encenação em curso, a *mise en scène* fluindo ante e entre os sentidos dos presentes, a *puesta em escena* acontecendo, uma rede intertextual. Ainda há uma defasagem da jovem academia de teatro em reconhecer o texto performático artístico na linguagem cênica. Isso pode dever-se em parte à supervalorização persistente e historicamente descontextualizada da visão aristotélica do teatro em *Poética*.[119]

Essa análise estabelece uma ligação íntima entre performance e encenação. O texto pode gerar uma performance da mesma forma que pode gerar uma encenação. Essa composição alterada é o que constitui o que Renato Cohen chama de *work in progress*, a obra sempre aberta, infinita, sujeita à perpétua modificação.

> O *topos* da encenação é o da justaposição e espacialização (*mise en place*) de todos os elementos da operação cênica: atuantes, cenários (*environment*), textos (tramas de leitmotiv), imagens, ruídos, partituras, são estruturados e passam a vivificar uma retórica de signagens e significações: o discurso da *mise en scène*.[120]

Essa junção é uma anticompletude, uma antifusão. O rascunho, o ensaio, a tentativa, o imediato são privilegiados além da estrutura fixa e definitiva. Do mesmo modo, os próprios personagens de Beckett são incompletos. Somente partes do corpo aparecem: cabeças são completadas por urnas (*Jogo*), a Boca se funde na escuridão (*Eu não*), os corpos se integram em sacos de plástico (*Ato sem palavras II*), a cadeira é um prolongamento do corpo (*Balanço*)...

Da mesma forma que o corpo encontra um prolongamento na matéria, a encenação encontra uma prolongamento na performance. Assim, a performance *Respiração +* apresenta-se mais como uma variação realizada a partir do texto de Beckett, *Breath* (1969), do que como uma montagem. O texto original constitui a peça mais curta da história do teatro, com 35 segundos de duração, sem atores e sem palavras: somente uma grande respiração e um grito. A performance dos Irmãos Guimarães propõe variações em cima desse tema da respiração original, que surge sem motivo, a partir do impulso vital. A curadora Adrienne Samos que, juntamente com Gerardo Mosquero, convidou a performance para a Mostra de Arte Brasileira do MAM em 2003 escreve:

> A performance está centrada no próprio ato de respirar para expor a banalidade do poder e a vã impotência que obriga tanto o fraco como o forte a repetir ações estéreis, risíveis e esvaziadas de sentido, que ainda por cima acabam no inevitável fracasso.[121]

"O termo performance designa uma poética originária no teatro, e utilizada pelas artes visuais, como é também aplicado à instrumentalização da lei do capital", observa Cristina Freire em seu ensaio *Afasias na crítica de arte contemporânea*[122]. A instrumentalização dos personagens pelo capitalismo pós-moderno em *Ato sem palavras II* (em que a "performance", no sentido literal, consiste em levantar e passar por uma entediante e repetitiva jornada no trabalho), por exemplo, corresponde tanto a uma realidade exterior, como a uma questão estética. A questão da repetição vem reforçar o absurdo da situação: repetição da ação, mas também simultaneidade dos acontecimentos em cena. Se a performance se apresenta como uma reação contra essa tentativa de dominação dos corpos, o texto beckettiano é igualmente uma interrogação sobre o sentido dessas domesticações corporais, impostas pelo capitalismo tardio. A performance, bem como a encenação, restitui aos corpos a densidade, a presença que o contexto tende a retirar para uma melhor funcionalização dos espaços, como o fazia a arquitetura moderna. "Pouco a dizer, mas muito a mostrar", como indica o título da crítica de Jefferson Lessa ao espetáculo[123]: são essas zonas de tensão que o espetáculo revela.

O diálogo a respeito do tema da luz acontece no *Programa 3*, em que as três performances têm por tema a antítese clareza/escuridão. Em *Rascunho para teatro II*, os personagens lutam contra a arbitrariedade de uma luz que se apaga e se acende nas duas mesas nas quais eles estão sentados, impedindo-os de decifrar os arquivos que forneceriam uma explicação sobre a decisão do terceiro homem, que quer saltar da janela. Esse obscurecimento é retomado de maneira metafórica quando ambos esquecem do que eles estão procurando, deixando-se envolver pelo mar de arquivos. Da mesma forma, as performances *Luz -* e *Luz +* demonstram o absurdo da tentativa de ter clareza em uma situação absurda e que vai se obscurecendo aos poucos. A tentativa de se enxergar algum sentido na vida vai sendo impossibilitada por uma força

exterior ao homem. A metáfora performática sublinha a questão beckettiana fundamental: a angústia diante do nada, do vazio, quando não há mais nada a esperar – nem Godot.

Percebe-se então que a linguagem performática e seu diálogo com a encenação nasceram no mesmo contexto que o "teatro do absurdo", sendo ambos formas de se perceber o mundo e de dialogar com ele nesse novo contexto filosófico e estético. Se o teatro como tal – com seu esquema de encenação de texto, de produção e divulgação – pode parecer hoje uma forma arcaica de perceber-se o fazer artístico atual, a performance apresenta-se com uma linguagem artística da Pós-Modernidade, pelo diálogo que ela propõe com as outras artes, pela relação que estabelece com o espectador, a abertura, a permeabilidade e a amplitude. Assim, da mesma forma que muitas vezes uma partida de xadrez entre Beckett e Duchamp – apaixonado por xadrez[124] – é fantasiada como anedota emblemática para a compreensão dos anos 1920 e 1930, a partida de xadrez entre os Irmãos Guimarães e Beckett revela o ponto de tensão entre performance e teatro e a crise da representação tradicional das últimas décadas[125]. O Projeto evidencia essa tensão e estabelece um diálogo entre os dois universos, deixando o espectador na expectativa de que, se não há nada, e se esse nada não tem sentido, como escreve Beckett, exista pelo menos um diálogo possível no universo pós-moderno –, um diálogo entre encenação e performance, diálogo este, enfim, que aproximaria o Homem da arte.

ensaio 5 [becket à margem seca

dramaturgia [samuel beckett, *esperando godot*
direção [francisco expedito[126]

> *I always tried to show why my art has do to with.*
> *Only from art can a new concept of economics be formed,*
> *in terms of human need, not in the sens of use and consumption,*
> *politics and property, but above all terms of the production*
> *of spiritual goods.*
> Beuys[127]

Em 2005, foi montada uma adaptação de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett em Sobral, no Ceará. Partindo do clássico escrito pelo Prêmio Nobel de Literatura irlandês, a adaptação, realizada pelo diretor carioca Francisco Expedito, permitiu uma nova leitura da peça. Reflexo de inquietações metafísicas profundamente humanas que transformaram a peça em um clássico do teatro, a adaptação se fez em função de um processo de inclusão do espectador, levando em conta as teorias da Estética da Recepção. Como foi efetuada a passagem do texto original à adaptação? De onde emergiu a necessidade de adaptar esse clássico da literatura dramática do século XX? Quais são as condições estéticas, mas também econômicas e sociais, que tornaram a releitura e a adaptação necessárias? Quais são as características da adaptação? Como e em que condições propor uma releitura hoje do que se costuma chamar de "teatro do absurdo"? Quais seriam os critérios de invenção dessa nova linguagem, que conservaria a essência do clássico oferecendo, ao mesmo tempo, uma leitura contextualizada?

Para iniciar essa reflexão, parece-me interessante ressaltar um fato. Quando optamos por montar *Esperando Godot* para a inauguração do teatro São João em Sobral, que tinha sido restaurado para a ocasião, enfrentamos uma série de críticas em relação à origem da peça. Por que não montar uma peça nordestina para inaugurar um teatro do interior do Ceará? A tensão entre "dentro" e "fora" mostrou-se particularmente perceptível, acarretando os tradicionais e recorrentes questionamentos de "identidade" nordestina e de "importação" paulista, carioca e europeia. Muitas reticências eram igualmente relacionadas ao fato de a peça ser considerada complexa e elitista. O contraste dessa visão com a realidade experimentada, a fusão do "elitista" com o popular – que se deu na estreia e nas outras apresentações – e a fusão de identidades como ponto de reflexão para uma definição da estética teatral pós-moderna constituirão os pontos de partida desse ensaio.

O ser humano atrás das grades: a "farsa trágica" de Beckett (o termo é de Célia Berretini)[128], escrita em 1947, foi originalmente montada por Roger Blin e apresentada pela primeira vez no dia 5 de janeiro de 1953, no *Théâtre de Babylone*, em Paris. Apesar da rejeição inicial da crítica, a peça foi apresentada mais de quatrocentas vezes e foi montada em mais de vinte países, com encenações famosas como a de Otomar Krejka em Avignon (1978) ou Joël Jouanneau, no *Théâtre des Amandiers* de Nanterre, em 1991. O impacto provocado pela montagem de Herbert Blau, que estreou no presídio de Saint Quentin na França, demonstrou, contrariando as expectativas, que a nova linguagem e a nova acepção do teatro propostas por Beckett, nada tinham de elitista. Pelo contrário, a peça responde a inquietações metafísicas profundamente humanas, independentemente do nível de (in)formação do espectador. *Esperando Godot* não trata somente do absurdo da existência, da vaidade das esperanças, mas também as coloca em evidência de maneira sensível. Em seus *Escritos sobre o teatro*, Roland Barthes analisa o itinerário social da peça:

> No início, as críticas definiram a peça como uma peça de vanguarda: somente assim ela poderia ser salva. Depois, fato surpreendente, a peça não se limitou a sua plateia de intelectuais e esnobes esclarecidos: ela continuou seu caminho, atravessando plateias sempre mais amplas, sempre mais afastadas desse hermetismo onde a crítica politicamente correta queria confiná-la. *Godot* atingiu o grande público parisiense, estrangeiro, a província. Hoje, *Godot* comove até as associações de teatro popular. [...] Sociologicamente, *Godot* não é mais uma peça de vanguarda. [...] *Godot* ficou adulto. [...] *Godot* se ampliou, porque *Godot* continha as propriedades específicas do seu tempo.[129]

Neste sentido, a peça constitui um eco da memória afetiva coletiva, uma expressão palpável das angústias essenciais do homem, uma expressão da espera, da esperança contínua e desesperada de cada ser humano, esperando seu Godot, além das contingências temporais. Como em *O deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati[130], em que o protagonista espera invasores que nunca chegam, a identidade atribuída a Godot é variável: ela depende da função que cada um lhe atribui, o que amplia consideravelmente a receptividade da peça. O paradoxo da intenção e da recepção é, inclusive, perceptível pelo fato de que Beckett escreveu em 1956 uma carta para o encenador Alan Schneider dizendo: "O sucesso ou a derrota, se a avalio segundo o público, nunca tiveram uma grande importância para mim. Na verdade, eu me sinto mais a vontade na derrota..."[131] – o que é mais interessante ainda sabendo que Beckett é, hoje em dia, um dos dramaturgos mais estudados nas escolas e Universidades e um dos dramaturgos mais montados na atualidade.

Retomando a trama da peça, Godot nunca chega, e a única alternativa, a única ocupação possível parece ser o suicídio. No entanto, os personagens não têm a coragem necessária para se enforcar e acabam apegando-se a pequenas diversões cotidianas para não cair no desespero, tornando-se presas invariáveis de suas esperas não correspondidas e de uma existência desprovida de sentido, porque no contexto de escrita da peça, o pós-guerra, toda dimensão metafísica havia desaparecido. A escrita dessas angústias, fundamentalmente humanas e atemporais, gerou o "clássico" que é *Esperando Godot*.

Hans-Robert Jauss, um dos mais importantes teóricos da Estética da Recepção, analisa essa questão em seu ensaio "Da Ifigênia de Racine à Ifigênia de Goethe". Observando a modificação de uma versão para a outra, ele estipula que a obra tornou-se um clássico em função de suas sucessivas aceitações por públicos diferentes. Jauss resume essa transposição temporal da forma seguinte: "Para que uma obra do passado continue a agir, ela deve suscitar o interesse, real ou latente, da posteridade que dê continuidade à recepção da peça ou restabeleça o contato rompido"[132].

As "concretizações sucessivas"[133] entre obra e o público geram o clássico, montado como tal, mas igualmente adaptado sob diversas formas, sendo que a adaptação garante a perenidade da obra em função dos novos horizontes de recepção. Em *Écrire et mettre en espace le théâtre*, Marie Bernanoce, que considera – com razão – o universo de Beckett especificamente apropriado para um trabalho em sala de aula, propõe a definição seguinte de adaptação:

> Adaptação: traslado ou transformação de uma obra dum gênero para outro gênero. [...] Durante esta operação semiótica de traslado, o romance é transportado em diálogos (muitas vezes diferentes dos diálogos originais) e, sobretudo, em ações cênicas utilizando todos os materiais de representação teatral (gestos, imagens, música, etc...).[134]

Além da reescrita em função de critérios contextuais, a adaptação é pensada como uma transposição genérica. No concreto da adaptação da obra de Beckett por Francisco Expedito, não se trata da adaptação genérica – como o próprio Beckett o fez, retomando trechos de diálogos dos dois protagonistas de seu romance *Mercier et camier* (1945) em *Esperando Godot* –, mas sim da transposição de um clássico em linguagem contemporânea, segundo a definição de clássico proposta por T.S. Eliot (1991): "No interior de suas próprias limitações formais, um clássico deverá expressar o máximo da gama completa de sentimentos que representam o caráter de um povo que fala esta língua"[135].

Prescindindo de um esquema de intertextualidade interna, a própria peça funciona sobre o princípio da adaptação. O discurso de Lucky, por exemplo, na peça original é uma adaptação irônica realizada pelo próprio Beckett. O nome do personagem é a tradução literal e irônica do inglês *lucky* que significa "sortudo". Na década de 1930, no Colégio onde era professor, Beckett já tinha apontado a incoerência dos discursos científicos, metafísicos e intelectuais numa adaptação do *Cid*, de Corneille – mediante um discurso totalmente desprovido de sentido lógico, no fim do qual o público não conseguia nem ouvir a campainha do despertador que um personagem tinha em mãos –, antes de adaptá-los de maneira teatral em *Esperando Godot*[136]. A adaptação segue a mesma

lógica de preservação do essencial sob uma forma humorística, leve: como escreve o próprio Beckett, "nada é mais engraçado do que a infelicidade".

Na adaptação de Francisco Expedito, o texto original é encurtado e dividido numa multiplicidade de personagens, para responder às exigências do imediato, da rapidez do espectador contemporâneo que vive num clima de "Luna Park audiovisual" – expressão de José Saramago[137]. Conforme o encenador escreve no programa da peça:

> A minha montagem de *Esperando Godot* pretende ser mais misteriosa, menos depressiva e mais dinâmica. É exposta ao público uma estrutura organizada de ações e asseverações que se interpenetram, ganhando significado por sua interação simultânea.

Dessa forma, acrescenta-se o sentimento catártico do espectador, acostumado a viver na "sociedade do espetáculo", conforme o analisa Guy Debord, que foca a espetacularização pós-moderna da existência. O espetáculo ganha em dinamismo e em força conforme as exigências da sociedade contemporânea:

> Trata-se de celebrar um compromisso entre o que se gostaria de dizer e o que o espectador é capaz de entender. Em nossos dias ninguém mais aguenta um monólogo de Shakespeare de uma duração de dez, quinze minutos, por exemplo[138],

explica Francisco Expedito, autor da adaptação.

Sendo, segundo Italo Calvino, "leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência" os critérios estéticos do novo milênio[139], conforme já ressaltado em ensaio anterior, a adaptação leva em conta essas exigências para tornar-se mais acessível e tornar o espetáculo "mais curioso, menos depressivo e mais dinâmico"[140], reflexo das exigências contemporâneas. A adaptação é entendida então como um trabalho de transposição de um texto clássico para uma linguagem acessível ao público contemporâneo, sem, contudo, desnaturar o valor fundamental do mesmo. A vivacidade, a linha de emoção do espetáculo, oscilando entre a expectativa intensa e as decepções cada vez mais acentuadas, mantém o espectador atento, sensibilizando-o para as realidades exploradas no texto clássico.

Retomando algumas considerações de Jair Ferreira dos Santos, expostas no primeiro ensaio desse livro, parece-me importante ressaltar que o contexto cultural brasileiro exige uma leitura dinâmica, o que não implica que essa leitura seja simplificadora, demagógica ou pedagógica no sentido pejorativo do termo, sobretudo quando se trata de um espetáculo a ser montado e apresentado no Nordeste, onde a tradição teatral é principalmente constituída de montagens e manifestações regionais e populares. O contexto político interfere, portanto, diretamente no contexto cultural, fruto de projetos que o nutrem. A encenação de um texto, na medida em que se efetua numa cidade do interior do Ceará como Sobral, requer uma atenção especial no que diz respeito à sensibilização do público para uma nova linguagem, um texto pouco conhecido ou desconhecido, na perspectiva de outorgar uma credibilidade e um reconhecimento do trabalho dos atores tanto em nível estadual quanto no âmbito nacional, sendo que, segundo Jair Ferreira dos Santos, é justamente essa miscigenação de características locais, nacionais e internacionais que constitui a essência do Pós-Modernismo.

Voltando para o contexto original, percebe-se que o "teatro do absurdo" – denominado pela primeira vez como tal por Martin Esslin em 1962[141] – é, por definição, um teatro que afirma uma ruptura, conforme já foi ressaltado no capítulo anterior. Essa ruptura é tripla: histórica, com a Segunda Guerra Mundial, os campos de concentração, Hiroshima; filosófica, com a transmutação dos valores operada por Nietzsche e o existencialismo de Sartre e Camus; psicológica, enfim, com as teorias freudianas. Enfim, esta ruptura é estética: "Os dramaturgos do teatro do absurdo adotam uma atitude niilista diante da plateia, das tradições, das convenções", nota Emmanuel Jacquart [142].

Essa ruptura estética provoca uma modificação da consciência teatral. Em *O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud já havia proposto um afastamento do "textocentrismo". Brecht já havia teorizado o efeito do distanciamento e o Método de interpretação naturalista de Stanislavski tinha sido reconhecido e aplicado universalmente... Estas inovações constituem muitos terrenos férteis para que o "teatro do absurdo" se implante de maneira intempestiva e durável no campo teatral com suas encenações e interpretações específicas, seja, na dramaturgia de Beckett, Ionesco, Arrabal, Genet ou Adamov.

Nesse sentido, a adaptação de Francisco Expedito preserva as características principais do "teatro do absurdo" como tal: ausência de caracterização marcada dos personagens; ausência de estrutura linear coerente, segundo os princípios da análise estrutural do formalista russo Vladimir Propp; ausência de intriga. A temporalidade cíclica da adaptação é idêntica à temporalidade da peça original. Trata-se de dois dias fora do tempo, fora da temporalidade linear, fora da perspectiva historicista. Eterno Retorno: a curva emocional do espetáculo segue um ritmo reversível em função das duas emoções principais, espera e desilusão. "Nada acontece, ninguém vai, ninguém vem, é terrível", diz Gogo a Didi, o acadêmico amargurado no seu latão. Martin Esslin é claro a respeito da questão estática, não evolutiva do ponto de vista temporal: "*Esperando Godot* não conta uma história, mas explora uma situação estática"[143] – o que é ilustrado pelo texto do programa, no qual Francisco Expedito constata: "Ainda estamos esperando Godot e vamos continuar a esperar".

As palavras são balbuciadas, e na adaptação ainda mais: são retiradas do contexto racional. A racionalização é ultrapassada pela emoção da cena. Percebe-se então que o rompimento da confiança na linguagem como meio de comunicação constitui uma das características essenciais do teatro do absurdo. "Nada a fazer", repetem invariavelmente os personagens. E o tempo passa, ou, antes pelo contrário, não passa. A linguagem perde a sua função de comunicação para assumir uma função simplesmente fática: as pessoas falam por falar, e não para dizer ou comunicar. Esta ação da palavra pela palavra exprime o sentimento fundamental que anima a peça: a consciência do absurdo da existência humana. "Diga algo, mesmo que seja uma mentira", diz Estragon a Vladimir no início do segundo ato. Assim, segundo Mauriac, "as palavras foram inventadas para ocultar o incerto, o contraditório, o impensável"[144], para constituir uma ocupação, uma "diversão" no sentido de Pascal: o que afasta o homem do essencial.

No universo do "teatro do absurdo", o mundo de Beckett assume uma força particular. "As peças de Beckett possuem uma intriga ainda mais reduzida do que as peças de teatro do absurdo em geral", nota Martin Esslin em *O teatro do absurdo*. A versão composta por Francisco Expedito, que integra trechos em língua francesa de *As criadas*, de Genet (1964), e de *A Lição*, de Ionesco (1954), presta assim uma homenagem ao "teatro do absurdo" de um modo geral. A modificação estrutural em termos de personagens (passa-se de cinco a dezesseis) responde à necessidade de dinamização da peça. Os nomes dos personagens são extraídos de outras peças de Beckett. Assim, o nome de Krapp origina-se n*A última gravação* (1958-1960)[145], na qual Krapp, prisioneiro de seu passado, vítima da marcha irreversível do tempo, tenta lutar contra a irreversibilidade do mesmo. O nome de Clov, personagem que interpretei, é tirado do protagonista de *Fim de partida* (1957) – e isso, mesmo que ambos prestem homenagem às personagens de *A lição*, de Ionesco. Os personagens funcionam por pares, compondo binômios, incapazes de viverem juntos e incapazes de se separarem. A separação, constantemente pensada como uma solução possível, acaba por tornar-se demasiado tardia, e o fato de os personagens ficarem juntos constitui uma última opção para afrontar as angústias da vida. "Não me toque, não me faça perguntas, não fale comigo – fique comigo", diz Estragon a Vladimir, ilustrando o quanto a presença constitui um cataplasma, mas jamais uma solução.

Na encenação, a adaptação insiste no efeito "V", efeito de distanciamento explicitado por Brecht em seus *Escritos sobre o teatro*. O efeito é utilizado na medida em que os personagens não respondem a um imaginário naturalista, mas representam a situação de seres em perdição, imersos na dúvida, no medo, na angústia existencial, distanciando e envolvendo o espectador num mesmo movimento. A interpretação dos atores tende a buscar o protótipo da espera de cada personagem, exemplificando-o em vez de se conformar a um padrão de interpretação naturalista segundo o "método" stanislavskiano. O cenário também não responde a uma convenção naturalista: são três armários nos quais vivem três das duplas de Vladimir e Estragon, uma escada, dois latões, cadeiras amontoadas, um universo hostil, angustiante, incômodo.

A pretensão de aliviar o peso dessa realidade social, contudo, está ausente do universo beckettiano, e a montagem do dramaturgo e encenador francês Joël Jouanneau, que fazia uma releitura social da peça, teve uma recepção difícil, por conta da redução operada em função do texto original[146]. É a vida na sua realidade pura que é questionada mais do que as modalidades de organização social, questionadas por Piscator, Brecht ou Boal. Eugênio Kusnet, teatrólogo que realiza uma comparação das teorias de Stanislavski com as de Brecht[147], insiste na importância do coletivo, da comunicação, da emoção em detrimento do intelecto, caracterizando assim o universo de Beckett. Mesmo que os movimentos de interpretação dos atores empreguem métodos de inspiração naturalista, o universo coletivo dos personagens, fora do quadro realista, cria um efeito de distanciamento – distanciamento este característico do princípio fundamental da peça, e que reflete o questionamento metafísico: que fazemos no mundo, além de esperar?

O ritmo dessa espera entra em oposição com as formas de percepção contemporâneas. O ritmo acelerado da Pós-Modernidade produz uma exigência mais rápida, mais imediata de percepção. Como sublinha Marie-Christine Autant-Mathieu: "Os bons textos (de teatro) vivem os seus ritmos e destilam as suas mensagens por meio deste ritmo e não por meio da transmissão da informação"[148]. A decomposição em personagens múltiplos acelera o ritmo respondendo a uma exigência do leitor/espectador pós-moderno. A linguagem televisiva, as exigências da telenovela[149], o cinema e suas novas codificações exigem de uma maneira sempre mais definitiva uma condensação do tempo, um ritmo acelerado dos acontecimentos. Para permanecer interpretável, o teatro deve levar isso em conta, sem, contudo, renunciar às suas próprias exigências, às percepções contemporâneas com seus rompimentos, seu ritmo, sua linha emocional. "Nós desaprendemos a ler esteticamente o teatro", explica Francisco Expedito numa entrevista:

> Os espectadores querem que tudo se assemelhe à televisão, ao que lemos todos os dias. Nós, diretores de teatro, somos conscientes disso e pretendemos manter a nossa identidade simplesmente fazendo teatro para as pessoas que vão ao teatro e que gostam do teatro. *Esperando Godot* é um clássico, um tema universal que toca no coração dos espectadores porque ele fala da espera.[150]

O cenário original é composto, conforme as indicações cênicas do próprio Beckett, por um caminho e uma árvore com algumas folhas, simbolizando a passagem do tempo. A árvore na qual Judas se pendurou – as alusões à forca percorrem toda a trajetória da peça –, a árvore sonhada que marca a entrada no inferno de Dante[151], encontra-se presente no cenário da adaptação, e os personagens se agrupam incessantemente no pé da mesma para pensar no enforcamento. Na encenação de Joël Jouanneau em Nanterre, a árvore tinha sido transmutada em um transformador elétrico, criando uma atmosfera industrial, que deu à peça uma conotação política: de fato, Godot é ou era visto como o símbolo do movimento social anticapitalista.

Na adaptação, esse universo amplia-se com as cadeiras, numa referência às *Cadeiras*, de Ionesco, a escada, os latões, os jornais, os livros empilhados e os tecidos rasgados. Os armários, investidos pelos atores que interpretam os personagens que vivem no interior, abrem-se e fecham-se, abrindo-se à palavra, à expressão antes de reduzir os personagens ao silêncio... Eternamente.

Realizado por Francisco Expedito em cooperação com o artista plástico Sanzio Marden e os alunos de um projeto de integração social intitulado Oficina-Escola de Sobral[152], coordenados pelo próprio artista, o cenário exprime uma situação de desespero com uma porta no fundo da plateia e que se abre duas vezes no fim de cada ato, quando os personagens não ousam passar, com medo do vazio... E se Godot chegasse?

Da mesma forma, os figurinos refletem as preocupações existenciais dos personagens. As roupas de inverno – vermelho, cinza, branco e preto, com coturnos – estão cobertas de neve, remetendo ao frio, ao isolamento. Os chapéus materializam o intelecto, o pensamento, enquanto que os sapatos constituem uma espécie de símbolo do peso do envolvimento da existência, instinto e matéria, dos quais os personagens tentam constantemente se liberar sem consegui-lo. As calças fazem parte dos acessórios de palhaços grotescos que reforçam o efeito de distanciamento, porque tanto na adaptação como no original, Estragon perde a sua calça num momento trágico, contribuindo a criar uma situação tragicômica, específica do "teatro do absurdo".

Comentando sua primeira encenação no presídio, Herbert Blau comparou *Esperando Godot* a uma obra de jazz, provavelmente em virtude do ritmo ascendente e descendente das esperas, do ritmo emocional alternado entre esperanças e decepção, mas também em virtude dos múltiplos instrumentos que compõem uma obra, provocando uma emoção universal, apesar da cultura diversificada dos ouvintes.

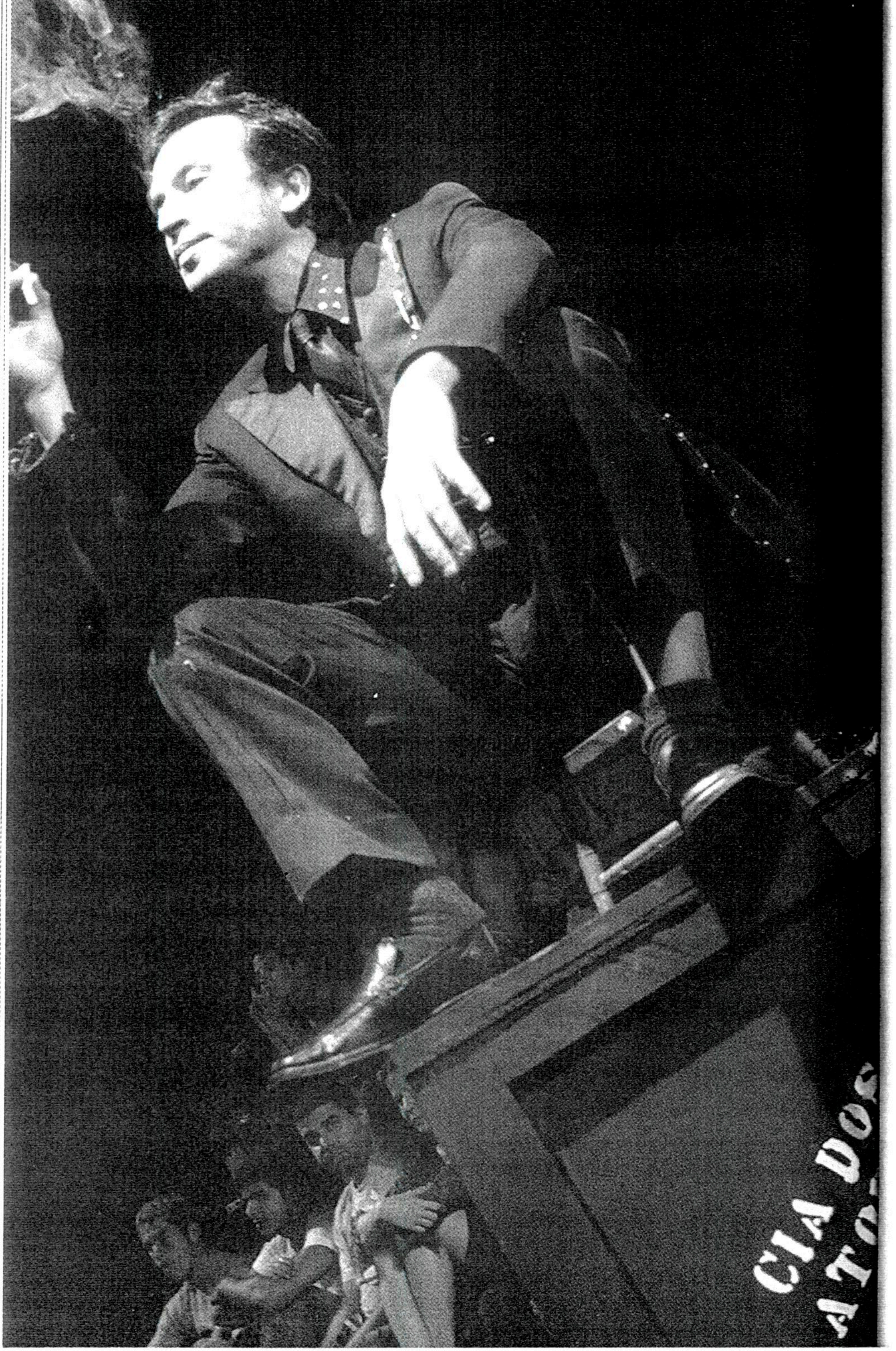
Neste sentido, a adaptação trabalha com todos os registros. Se os Beatles compõem o essencial da sonoplastia na montagem de Francisco Expedito, ela associa também a intervenção de Joe Cocker e o *Bolero* de Ravel,

misturando registros, épocas, criando um som atemporal de espera. Os diálogos dos personagens que respondem-se uns aos outros geram uma musicalidade específica reforçada pelo dinamismo das vinhetas, durante as quais os personagens tentam fugir sem jamais conseguir.

A iluminação que varre a cena, criada por Francisco Expedito e Walter Façanha, iluminador de Fortaleza, para a estreia de inauguração do teatro São João, num vai e vem perpétuo entre a noite e o dia, ilustra a angústia metafísica dos personagens, com subidas de luzes brancas asfixiantes, na fumaça contínua dos sonhos evaporados. Fugindo de uma iluminação realista, a iluminação reforça o aspecto emocional, ou seja, a angústia, a incerteza, a falta de orientação.

Posta essas considerações, percebe-se que a adaptação permitiu, durante a apresentação no Ceará, uma leitura exigente devido à qualidade da preservação do original, favorecendo a leitura de um público menos acostumado à estética pós-moderna. Dessa forma, a peça tornou-se acessível sem passar pelos critérios do regionalismo, algumas vezes considerados necessários quando se faz uma encenação no Nordeste. Tanto é que nas apresentações, a reação da plateia era surpreendente, revelando um reconhecimento profundo da temática proposta: "É estranho, os personagens vivem a mesma coisa que nós no Nordeste, ficamos esperando e nunca acontece nada"[153].

A musicalidade, o ritmo acelerado, a multiplicidade dos personagens encarnam vários mitos da Modernidade que se desmoronaram, como a fé no saber representado pelos universitários Gogo e Didi, a fé na ciência encarnada por Minnie e Winnie, a fé no amor transtornada por Krapp e Clov, a fé cristã liquidada por Blood e Mary. Na desilusão pós-moderna, geradora de angústias metafísicas, a adaptação transpõe o questionamento atemporal da existência para o cotidiano e o joga para o presente, questionando o homem de maneira existencial: o que estamos esperando para viver?



ensaio 6 [shakespeare *in progress*

dramaturgia [shakespeare, *hamlet*
direção / dramaturgia [enrique diaz[154], cia dos atores, *ensaio.hamlet*

A força criativa escapa a toda denominação;
Afinal das contas, ela permanece um mistério indizível.
Paul Klee[155]

Originalmente, *Hamlet*, peça mítica de Shakespeare, foi escrita no contexto do Teatro Elisabetano, em que o homem era um prêmio disputado entre instâncias alegóricas, esquartejado entre a esperança de uma salvação e o fogo do Inferno, no "diálogo com Deus e o Diabo"[156]. O Teatro Elisabetano era um teatro da escassez, no qual a linguagem compensava a estrutura específica do espaço com seus poucos recursos técnicos, oferecendo ao mesmo tempo ao homem uma nova visão de mundo. Nesse contexto, a peça mais montada, pesquisada e comentada do mundo constitui uma tragédia política, que, de política, se torna existencial, sendo que o homem pode ser optativamente bom ou mau. O clássico emerge desse questionamento atemporal. Ao mesmo tempo, a visão da liberdade de escolha desenvolvida na tragédia corresponde igualmente a uma concepção que marca a transição entre o realismo conceitual da Idade Média e o nominalismo renascentista, conforme o observa Anatol Rosenfeld[157]. Assim como na Pós-Modernidade, no Renascimento não existem mais verdades absolutas e a perspectiva humana – inventada como uma metáfora dessa época – determina a visão do homem e do universo. Da mesma forma que a perda da crença nas Metanarrativas marca a transição entre Modernidade e Pós-Modernidade, a concepção de uma ordem teocentrista para uma perspectiva antropocentrista é um dos marcos da transição entre a Idade Média e o Renascimento.

Outra transição entre essas épocas reside no fato de Hamlet encarnar o espírito científico de investigação, novo no Renascimento e que virá a constituir uma das grandes metanarrativas que, segundo Lyotard, constituem a essência da Modernidade[158]. Dessa forma, *Hamlet* marca a transição entre a era medieval e a era moderna. Como o clássico chegou a assumir essa dupla transição de Idade Média para a Modernidade, antes de constituir, na encenação rizomática, ensaística, experimental de Enrique Diaz analisada neste ensaio, um marco da Pós-Modernidade teatral? De que forma o clássico permite uma reinvenção perpétua e sempre reafirmada de seu tempo?

De uma forma geral, *Hamlet* apresenta-se como um marco fundamental na conceituação da Modernidade em sua fase inicial, encarnando justamente a transição entre Idade Média e Renascimento. Estão presentes, de forma embrionária, várias características da estética renascentista. Se Deus era considerado o criador do homem, e se essa concepção começou a ser questionada no início da Modernidade, com Shakespeare, esse humano é criado e inventado novamente, mas, desta vez, por um espírito humano e não divino[159]. Em *Shakespeare ou a invenção do humano*, Harold Bloom escreve:

> A obra de Shakespeare já foi chamada de Escritura secular, em outras palavras, o centro estável do cânone ocidental. [...] Se existe um autor que se tornou um Deus mortal, esse Deus é Shakespeare.[160]

Contrariamente à visão de totalidade presente na Idade Média e simbolizada pelo palco simultâneo característico da apresentação dos Mistérios medievais, no Renascimento, o homem é colocado no centro da criação. Começa-se então a valorizar a multiplicidade dos pontos de vista, os fenômenos sensíveis, as crenças e os mitos não mais coletivos, mas individuais.

Com as descobertas astronômicas que relativizam o lugar do planeta Terra no espaço, com a descoberta e a colonização de novos territórios, vão sendo abolidas as distinções entre inferior e superior, ilimitado e limitado, sensível e inteligível. Segundo Rosenfeld, por um lado, as peças de Shakespeare remetem à visão hierárquica medieval e teocentrista por meio da mistura de estilos, classes sociais, temporalidades; por outro lado, com *Hamlet*, tragédia situada entre o terrestre e humano, a visão renascentista começa a existir. Não há mais valores absolutos e o relativismo moral começa a emergir, o que constitui uma das questões centrais da peça. Da mesma forma, o ceticismo vem sacudir as verdades prontas dos séculos passados, conforme o diz o próprio Hamlet, em uma perspectiva que remete quase ao metateatro: *This time is out of joint*.

Em outras palavras, os tempos mudaram: nasce uma nova era, a do homem solitário, da falência dos valores, da conscientização da fugacidade da vida. Em "Shakespeare, o fundador da Modernidade", Paulo Guiraldelli enfatiza essa transição, assinalando que o trabalho com um "eu" complexo e a irreligiosidade são outros elementos que permitem atribuir a Shakespeare o título de fundador da Modernidade[161].

A própria estrutura cênica do teatro elisabetano – o "wooden O" ("O" de madeira, como escreve Shakespeare no prólogo de *Henrique V*) – corresponde a essa nova visão de mundo. Embora o "O", em muitas crenças, simbolize a unidade divina, a perfeição, a unidade entre macrocosmo e microcosmo, o espaço elisabetano, com sua abertura de 230 graus em volta do palco, com sua plateia enorme e diversificada, com suas cenas acontecendo em vários níveis, com suas brigas ligadas à possível atuação de mulheres no palco[162], com seu diálogo áspero com as instâncias da censura, encarna a visão de um tempo novo, em que simultaneidade e visão única já não constituem mais valores absolutos.

O próprio nome dos teatros ainda continha uma nostalgia de totalidade: *The Theatre*, construído por John Burbage, ou mesmo *The Globe*, que existe hoje ainda em sua versão restaurada. Mesmo em uma perspectiva nostálgica, o espaço cênico reflete uma visão nova de mundo, composta pela junção de vários olhares. Essa totalidade é tanto cênica, como humana. Jean-Jacques Roubine observa que "Shakespeare consegue oferecer uma representação totalizante, e por isso verídica, do homem"[163]. A representação totalizante por meio dos mais diversos personagens, movidos por motivações nobres ou profundamente amorais, é devida à representação da condição humana como um todo[164]. Nesse sentido, *Hamlet* atualiza o questionamento sobre a condição humana. A contradição dessa posição de Shakespeare entre uma teologia medieval e o espírito científico é analisada por John

Gassner: "Shakespeare concedeu às suas personagens a liberdade de viverem uma vida própria, levada até os extremos limites, embora nunca percam de vista que existem dentro de um mundo moral sujeito a uma providência divina"[165]. A afirmação de Gassner explicita essa divisão de Shakespeare entre dois mundos, evidenciando de tal forma o impacto de Shakespeare na invenção da era moderna.

Nesse contexto, as peças não obedeciam a um código realista, visto que o espaço cênico era extremamente codificado, com espaços separados e reservados para as cenas de interior e de exterior. O conceito de verossimilhança visual, que marcou o teatro moderno, não existia no teatro elisabetano: após vigorar por vários séculos, esse código de verossimilhança vai ser desconstruído justamente na Pós-Modernidade. O código de interpretação intitulado "play with your fancies" ("jogue com sua imaginação, vontade, inspiração..."), evocado no início de *Henrique V*, encontra o seu equivalente com as estruturas performáticas contemporâneas, propostas por Enrique Diaz.

Dessa forma, muitas das características atribuídas à Pós-Modernidade teatral (proximidade com a plateia, utilização do recurso mais antigo do metateatro, destruição da ilusão representativa, entre outros) já eram características do teatro elisabetano. Cenários reais não existiam, tratava-se principalmente de cenários falados, ou seja, a palavra fazia existir a realidade no imaginário do espectador, o que constitui um paralelo muito próximo aos cenários pós-modernos, que não trabalham a partir da convenção da representatividade, mas a partir da sugestão representativa. Como escreve Anne Surgers, "No teatro elisabetano, é uma imagem mental, espiritual, que o espectador constrói a partir do texto proferido no contexto da cenografia e da arquitetura"[166]. De que forma a encenação de Enrique Diaz dialoga com a forma elisabetana a partir da encenação de *Ensaio.Hamlet*? Como essa junção de temporalidades constitui uma característica das encenações pós-modernas?

A encenação de Enrique Diaz é constituída a partir de ensaios, tentativas de se dizer *Hamlet*, que corresponde a essa transição do mundo das crenças coletivas da Modernidade – embora essas tenham se subjetivizado desde a Idade Média – para o mundo das crenças individualizadas, o mundo dos conceitos e das verdades dissolvidas, sejam elas o historicismo, o catolicismo, o racionalismo, a arte, a crítica. Essa dissolução implica a morte desses conceitos absolutos, como o sugerem os questionamentos a respeito do fim ou da morte da arte desenvolvidos por Danto ou Belting.

Em *Ensaio.Hamlet*, o espaço teatral fica constantemente envolvido numa semipenumbra, com atores iluminados por velas e candeeiros, que eles mesmos carregam; as cenas acontecem em lugares diferentes e os objetos são deslocados aleatoriamente em função das necessidades cênicas; nada é claro, definitivo, fixo. A história de Hamlet se confunde com a história da trupe que monta *Hamlet*, com a história da Cia dos Atores que investiga os caminhos de se montar *Hamlet* hoje. As situações, assim como a iluminação e o cenário, não se fixam, mas evoluem, flutuantes. No artigo *Criticar... é entrar em crise*, a pesquisadora Maria José Justino questiona se a Pós-Modernidade significaria a morte ou a crise da crítica. Para ela, como a obra de arte contemporânea não se reconhece mais como tal, o crítico tem dificuldade de encontrar um lugar fixo e definitivo para definir a arte pós-moderna. Não há mais certezas. São esses questionamentos que constituem o cerne do espetáculo *Ensaio.Hamlet*. Em mais palavras:

> A Modernidade interpretou o mundo (não há fato, mas uma infinidade de interpretações, dizia Nietzsche): a Pós-Modernidade busca apenas apresentar o mundo sem crítica, por meio de signos. [...] As fronteiras das artes se diluem. [...] Ao invés da construção e do estilo (ocupar-se com estilo passa a ser acadêmico), a desconstrução e a citação. Na Pós-Modernidade, a arte é cindida: possibilita a permissividade de um lado (convivência tranquila entre estilos diferentes) e o autoritarismo de outro (a arte reduzida a informação).[167]

Essa convivência estilística e a diluição das fronteiras são características da adaptação de Enrique Diaz, que apresenta uma pesquisa de linguagem shakespeareana na Contemporaneidade. Não é a forma acadêmica da montagem que importa, mas a elaboração resultante da busca de estruturas novas.

Essa situação da arte pós-moderna é analisada por Mário Pedrosa, quando aborda, por exemplo, o trabalho de Helio Oiticica: "Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de arte pós-moderna, os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais"[168]. É o que acontece em *Ensaio.Hamlet*. A estrutura rizomática do espetáculo, a modificação das convenções na relação palco/plateia, a evidenciação da busca, e não do resultado, apresentam-se como o objeto da pesquisa, sempre em fuga. A escrita do famoso "Ser ou não ser" acontece em três mesas diferentes com três atores diferentes; a leitura é alternada, simultânea, fragmentada, deixando emergir a dúvida. Ao mesmo tempo, pela estrutura performática, o limite entre ator e personagem se apaga, tornando a relação arte/vida um jogo, um vai e vem constante, sem dissociação: três atores são Hamlet, três atores são Ofélia também. As fronteiras se dissolvem.

Da mesma forma, a cenografia é mutável, composta somente por objetos manipulados pelos atores, tais como cadeiras, mesas, luminárias, televisões, o famoso crânio, bonecos de borracha, bolas de pingue-pongue. Esses objetos compõem, decompõem e recompõem o espaço na medida em que o espetáculo acontece. A criação é coletiva e acontece por parte do ator, da plateia, do performer e do eco da palavra de Shakespeare na Contemporaneidade. Surge assim a poesia da vaquinha voando em cima da cabeça de Ofélia, dando asas à sua imaginação; em seguida, Ofélia derrama um balde em cima de sua cabeça, cantando *Cry me a River*. Esse ato metafórico representa o suicídio de Ofélia e, com ele, o suicídio de todas as formas modernas do fazer teatral. É radicalmente outra época, longe da busca da autonomia do teatro ou da importância fundamental do diretor como organizador da apresentação teatral, para citar algumas características do teatro moderno. No texto "Du happening à la performance", Giovanni Lista escreve:

> Na segunda metade do século XX, observa-se uma abertura das fronteiras artísticas, bem como uma coletivização do ato criativo – isso permite uma circulação e uma sinergia, que conduzem a uma afirmação nova do lugar da arte dentro da sociedade moderna.[169]

Esse novo lugar seria ainda o lugar do teatro como tal? Ou a experimentação performática, a busca de uma linguagem seria mais condizente com o tempo atual? O crítico Macksen Luiz afirma que *Ensaio.Hamlet* se opõe a toda solenidade dramática:

> A encenação desarticula aparentemente a narrativa, mas na verdade procura quebrar a ilusão da representação com recursos a um jogo teatral lúdico, tentando fazer com que alguma coisa de real aconteça em cena.[170]

Algo acontece e não algo é representado. Essa questão remete ao sentido original da palavra teatro, do grego *theatron* e que significa "lugar onde se vê", constituindo uma das principais questões do teatro pós-moderno. Não representar, mas ser – o que se observa, por exemplo, no título do livro que relata as pesquisas do Lume, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*[171]. O espetáculo de Enrique Diaz, que recompõe um espaço circular de cena, com uma plateia que cerca o palco, conforme era praticado no teatro elisabetano, oferece uma congruência de linguagens, uma junção entre passado e presente, em uma perspectiva iconoclasta. Trata-se de um diálogo com o passado, a partir de uma perspectiva de reiteração permanente do momento presente. A interlocução com o passado se dá por meio de um procedimento irônico. O distanciamento elisabetano causado pelo diálogo e pela atuação épica – todos os atores interpretam todos os personagens – provoca o cômico: Rosenkrantz e Gildenstern são heróis de seriado japonês, primeiramente representados por bonequinhos de plástico – isso antes que os atores tirem as roupas e fiquem nus em cena. Hamlet, no início da peça, não quer vestir seu pijama, Ofélia é transformada num hambúrguer que é disputado por Laertes e Hamlet e, em seguida, é "grelhado" com um ferro elétrico, Hamlet canta marchinhas, a Rainha aparece bêbada para a sua primeira apresentação à Corte. Tal configuração resulta em uma "engenhosa desconstrução do clássico shakespeareano"[172].

Mais que uma montagem de *Hamlet*, o espetáculo apresenta-se como um estudo sobre *Hamlet*, uma abordagem lúdica do texto clássico. Conforme o escreve Enrique Diaz:

> Há uma narrativa conhecida nesta peça. Mas a carne atual dessa tragédia é nossa, por isso, tentamos descobrir o que está atrás dela, ou seja, a relação deste texto com o presente.[173]

Esse diálogo lúdico entre presente e passado, entre Modernidade e Pós-Modernidade, entre plateia e espectador, constitui um dos focos da encenação, o que causou o desentendimento da crítica Bárbara Heliodora, cuja visão não é estruturada em função de paradigmas pós-modernos.

É interessante observar a divisão de opiniões no dossiê crítico da peça, publicado no jornal *O Globo*. Essa divisão evidencia dois posicionamentos adversos a respeito da peça. Em seu artigo *Brincadeira não contribui para compreensão da peça*, Bárbara Heliodora desenvolve seu ponto de vista da seguinte forma: "O tipo de brincadeira feito neste ensaio pode ser realizado junto a qualquer texto, sem fazer maior ou menor contribuição para uma nova ou melhor compreensão dos mesmos. Esse tipo de ensaio pode não levar a nada"[174].

Já para Jefferson Lessa em *Leitura iconoclasta resgata os ideais antropofágicos*, *Ensaio.Hamlet* é "uma das encenações mais inteligentes, inventivas, originais e iconoclastas a marcar presença no palco carioca dos últimos tempos"[175]. Lessa observa o prazer de reencontrar a antropofagia de Oswald de Andrade de forma lúdica: "Sem querer ser *Hamlet*, Enrique Diaz discute questões sobre o ato de encenar a partir de *Hamlet* [...]. O diretor ousa atualizar o texto de um clássico da tragédia por meio de uma leitura dinâmica"[176].

A pluralidade de recepções ilustra o propósito da peça, que consiste na experimentação, na junção de épocas, na transitoriedade, na estrutura rizomática. Em sua estrutura pós-dramática, *Ensaio.Hamlet* representa o próprio questionamento, característico da Pós-Modernidade. No artigo "O teatro pós-moderno", Edélcio Mostaço reflete sobre o Pós-Modernismo Teatral, partindo do pensamento de Alfonso de Toro, que tenta listar os traços estéticos do teatro pós-moderno. Para de Toro, o teatro pós-moderno:

> a) denota uma pluralidade radical, muito mais explícita e implementada do que aquela moderna, quanto à produção e, com ênfase, quanto à recepção do fenômeno estético;
> b) enseja o direito de desenvolvimento de formas de conhecimento, vida e comportamento altamente diferenciados;
> c) é antitotalitário, combatendo a hegemonia e defendendo a diversidade, marcando-se pela não limitação;
> d) efetiva uma congruência entre as dimensões sociais, culturais, industriais, artísticas, arquitetônicas, técnicas, filosóficas e científicas, conformando uma teoria;
> e) é o Modernismo plenamente desenvolvido, um renascimento recodificado que recorre à cultura universal em sua totalidade;
> f) seu "pós" refere-se à era moderna típica do século XIX, ou seja, até os anos 1950 do século XX.
> g) embora tenha sido acusado de alienante, regressivo, conservador ou nostálgico, pode-se afirmar que é progressista, revolucionário e iluminante;
> h) trabalha com a colagem, a intertextualidade, a pluralidade de discursos, elementos e materiais, operando um jogo discursivo por meio da metalinguagem ou de discursos sobre os discursos, sobre a reflexão, empregando a ironia, a paródia, o humor, o entretenimento;
> i) efetiva a desconstrução de discursos e sistemas anteriores;
> j) despede-se de utopias totalizantes tidas como *mathesis universalis* provenientes do século XIX e reinstala uma *unitary sensibility*, como abertura, congruência nas estruturas profundas, na unidade da diferença;
> k) como pluralismo, implica numa nova sensibilidade para com os problemas atuais.[177]

Da mesma forma que *Hamlet* questiona as certezas da Idade Média, dando início ao pensamento renascentista, *Ensaio.Hamlet* deixa de lado as certezas modernistas para tentar uma aproximação com uma linguagem nova, pela pluralidade dos discursos, das épocas, na perspectiva da paródia. Enrique Diaz descreve da seguinte maneira essa busca, esse ensaio de *Hamlet*:

> Uma aproximação. É mais uma série de perguntas e experiências do que uma montagem da peça-quimera, da peça-desafio. É um jeito de começar, de se perguntar o que aquilo provoca, de entrar ali e buscar em si as razões do bardo e as nossas, ao invés de mitificar, ter razão, se apossar. É gastar a carne no processo de feitura, procurar no jogo, na experiência pessoal, na contemporaneidade e na ancestralidade os pontos vitais de uma peça que deve existir hoje.[178]

A feitura do espetáculo não é linear, nem cronológica, mas rizomática. "O mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferentes", escrevem Deleuze e Guattari no capítulo "Introdução: Rizoma" de *Mil platôs* [179], propondo o conceito de rizoma para uma nova organização do pensamento e das relações, que é justamente essa proposta no espetáculo. Nesse sentido, é interessante realizar uma comparação com os ensaios de Georges Didi-Huberman sobre dança. Em *Le danseur de solitudes*, o ensaísta analisa a dança do bailarino Israel Galván a partir de uma série de movimentos que quebram com o tradicionalismo da dança, propondo uma estrutura nova. Essa estrutura da dança ilustra poeticamente o pensamento de Deleuze. É interessante observar como os movimentos do bailarino encarnam o pensamento deleuzeano, como estabelecem um diálogo profundo e profundamente pós-moderno. Talvez no ensaio de Didi-Huberman, cheguemos ao coração do que é a dança/o teatro pós-modernos, pois a condição pós-moderna ressalta, emerge do movimento das mãos, do tronco, ela está toda contida no corpo e se revela através do movimento. Ele descreve o bailarino da maneira seguinte:

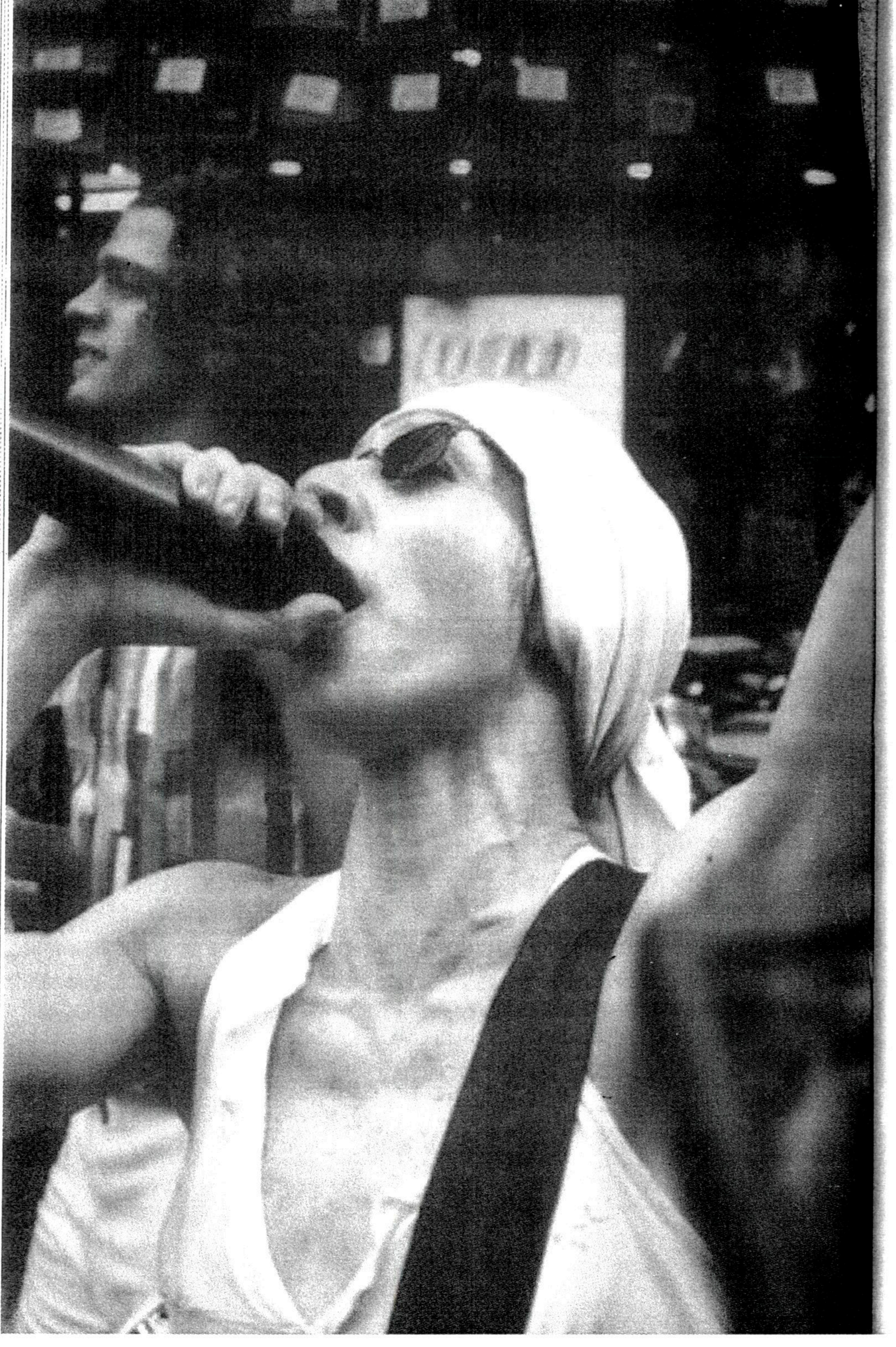
> Israel Galván submete suas capacidades de bailarino a um método do tipo rizomático. Primeiro, ele instaura uma equivalência paradoxal entre rupturas e conexões: "Um rizoma não pode ser rompido, cortado em algum lugar, ele retoma seguindo outra linha, seguindo outras linhas."[180]
> É por isso que Galván transmite, quando dança, essa sensação de ser fragmentado, enquanto que a lei rítmica do *compás* flamenco nunca deixa de se tornar presente, conectando virtualmente cada parcela a todas as outras, seja pela ponta do silêncio. Depois, ele pratica uma des-centração sistemática, próxima do que Deleuze e Guattari chamaram de "princípio de heterogeneidade". A questão é sempre de romper com a simetria das figuras e dos movimentos. A impressão de falta de sentido que aflora [...] é devida a um terceiro princípio essencial no método do rizoma, que Deleuze e Guattari chamaram de "princípio da ruptura insignificante", acusando os fragmentos, renunciando aos enredos e ignorando as deduções lógicas de um gesto para o outro. Enfim, e sobretudo, o que ressalta mais em sua dança é que ele nunca para de se multiplicar a si mesmo, de multiplicar sua solidão, mas agindo – eis a especificidade – por subtração.[181]

É o que acontece no espetáculo de Enrique Diaz. Numa apresentação do trabalho da Cia como um todo – desde a criação da Cia até os trabalhos posteriores –, Enrique Diaz ressalta que foi a experimentação conjunta e diversificada que deu origem aos trabalhos, às peças e não um pensamento comum. As rupturas e conexões, ligadas às diferentes formações e experiências

artísticas, conduziram aos trabalhos, e não o contrário[182]. Essa experimentação reflete no espetáculo, como o analisa o diretor:

> *Ensaio.Hamlet*, desconstrução da obra-prima de Shakespeare, busca rasgar o plano do espetáculo como representação, criar espaços que desrespeitem a ficção, na procura de uma relação simultânea do ator que age, do espectador que presencia ou contracena e da memória do clássico, chamado a se expressar através da presença viva daqueles atores e espectadores. As questões do texto passam a ser nossas, ou vice-versa, de modo que o espetáculo se torna mais uma rede de indagações (sobre o homem, o ator, a carnalidade) provocada pelo autor do que exatamente uma montagem do texto mais estudado da dramaturgia ocidental. Alguns polos [...] formavam nossos marcos iniciais: a fábula shakespeareana, a relação ator-público, o ator como memória, a carnalidade do ator, o eixo da tradição para a contemporaneidade. Em *Ensaio.Hamlet*, o espetáculo, como o homem, se anuncia como processo, se denuncia como processo, buscando desmontar o compromisso do acerto e focando na ideia de ensaio não em relação a uma possível estreia (ou seja, conferindo-lhe uma conotação de inferioridade ou negativa incompletude), mas de ensaio como coisa viva, desejosa, metamórfica. O espetáculo então, como que se buscando, se ensaiando e se questionando, cria um espaço onde o ator se torna espelho do homem em processo e, portanto, do público.[183]

O espetáculo vivo, em processo, em perpétua transformação, permite uma nova leitura do *Hamlet* que já marcara a transição da Idade Média para a Modernidade. Essa busca de estruturas performáticas abertas, resolutamente pós-modernas, permite uma nova escrita da peça: não uma reescrita do texto de forma adaptada, mas uma escrita cênica, realizada a partir dos anseios e dúvidas do homem pós-moderno, um mundo de barulho e de furor, que não significa nada – como já dizia Macbeth –, senão a busca desesperada do homem de encontrar na arte algum sentido, ou, senão, alguma materialização dessa falta de sentido; uma modalidade que estabeleça uma ligação com o outro, uma forma que esteja abolindo a distância do abismo entre os homens, a distância do abismo que vem, como a caveira de Hamlet, se cavando nas solidões pós-modernas.



ensaio 7 [faxinar as estátuas: performances e ocupações urbanas

Na lógica "vertical" do esquema dantesco,
os pecadores estão eternamente condenados.
Dante e Virgílio constituem-se na personificação
da licença poética que permite revelar o mundo
do além aos vivos e exortá-los à virtude.
Na lógica "horizontal" dos fluxos contemporâneos
deveria ser possível escapar das profundezas
dantescas. Na verdade é.
Mas clandestinamente.
Lúcio Agra[184]

No ano de 2003, o grupo de teatro *hip hop* paulista Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, fundado em 1999, realizou uma série de performances e ocupações urbanas na cidade de São Paulo. Essas performances revelaram a estética híbrida do grupo, composta por uma junção de elementos da cultura *hip hop* como o *break* (dança), o grafite (expressão plástica) e o *rap* (música), orquestrados por um ator-MC (mestre de cerimônias), na perspectiva de provocar uma conscientização política. Por meio da utilização de uma poética musical, as performances expõem as contradições e dificuldades da vida urbana, descrevendo as urgências e as dificuldades dos errantes nas ruas da cidade, propondo um diálogo instigante entre espaço urbano e atividade artística.

Nesse ensaio, busco entender como é tecido o diálogo entre espaço urbano e intervenção performática, investigando as formas por meio das quais a cidade propõe um ponto de partida para o artista/performer que vem prolongando uma tradição histórica que se iniciou com o desenvolvimento dos espaços urbanos, cujas formas arquiteturais marcam o início da Pós-Modernidade. Nesse sentido, nas performances, o espaço constitui uma dramaturgia, integrada a medida em que se dá a intervenção, bem mais do que um cenário fixo e imutável. Busco pensar de que forma o espaço público urbano, que se constitui como um espaço de atualização do poder privado, se torna anônimo nos grandes centros, tornando a interferência necessária para uma reapropriação do espaço pelos homens que transitam por ele. Em todas as intervenções, é interessante observar o quanto o espaço público não é de fato público, mas transformado pelo poder privado em espaços de atualização do contrato mercadoria/dinheiro. Neste sentido, partirei das experiências realizadas pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, confrontando-as com algumas performances realizadas na cidade histórica de Ouro Preto, onde os fluxos são diferentes e a visibilidade da performance no espaço público maior. Nos dois casos, a arte da performance propõe um diálogo sobre os conceitos de visibilidade/invisibilidade a partir de paradigmas afetivos, que giram em volta da relação de amor e ódio que o passante, o performer e o transeunte mantêm com a cidade, no contexto urbano da Pós-Modernidade teatral, sendo que as performances trabalham elementos do teatro clássico, reinterpretados e adaptados.

Nas performances do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – como também nos outros espetáculos montados pela companhia que serão analisados no ensaio seguinte –, a questão da fusão entre estética clássica e estética contemporânea constitui o foco da pesquisa de uma linguagem cênica inovadora, que estabelece um diálogo constante com a estética urbana. A partir de textos clássicos, a companhia interroga a selva urbana por meio de encenações e/ou intervenções para observar o que teria mudado (ou não) nos processos de exclusão sobre os quais se constroem texto literário e cidade. Assim funcionam as duas principais montagens do grupo: *Acordei que sonhava* (2004) apresenta-se como uma adaptação do clássico do século de ouro espanhol de Calderón de la Barca, *A vida é sonho*, transpondo a vivência do príncipe exilado Segismundo para a vivência da população que mora nas periferias urbanas. *Frátria amada Brasil – pequeno compêndio de lendas urbanas* (2006) relê a *Odisseia* de Homero a partir do significado da vontade de retorno a uma "Frátria" na perambulação pelas ruas da capital paulista, onde cada um busca uma referência, uma saída ou uma partida para outro possível.

O processo de apropriação do clássico, que estabelece um diálogo com a estética urbana em uma perspectiva de conscientização política, começou seu caminho com a encenação *Bartolomeu, o que será que nele deu?*, adaptação de *Bartleby, o escriturário*, de Melville, com direção de Georgette Fadel. Valendo-se pela primeira vez de estéticas urbanas, o espetáculo foi apresentado em vários espaços, bem como no próprio espaço do Núcleo e também no Teatro Municipal de São Paulo[185], onde o espetáculo deu início a uma série de intervenções urbanas, todas realizadas em 2003. Nessa ocasião, uma ampla divulgação performática antes do espetáculo gerou uma expectativa por parte da população, interessada pela trajetória do escriba, que tem uma estratégia pessoal de resistência aos mecanismos de dominação. A performance levou a esse interesse pela encenação, que provoca uma conscientização política: quando o sistema da empresa obriga o escriturário a assumir uma função que lhe desagrada, ele responde simplesmente: "Eu preferia não", recusando-se a fazer o que não deseja. Símbolo da resistência passiva, Bartleby encarna o herói do cotidiano que recusa os maus tratos e os abusos da sociedade. A divulgação do espetáculo nas portas do próprio teatro criou uma intervenção no espaço tradicional mais preservado do teatro, introduzindo linguagens contemporâneas como o grafite e o *hip hop* em um espaço convencional.

A pesquisa dessa linguagem épica, que junta elementos clássicos com elementos urbanos e contemporâneos, foi desenvolvida a seguir pela companhia, quando esta promoveu uma série de atos artísticos de protesto e incitação à reflexão social, que se apresentam como uma série de diálogos entre a companhia e a cidade de São Paulo. Assim, quando o Núcleo lançou o projeto de intervenções performáticas em espaços urbanos, em 2003, intitulado *Urgência nas ruas*, as ruas da metrópole São Paulo eram vistas como um "mar sem fim"[186] no qual a intervenção artística propunha um oásis, um outro possível. De fato, a cidade de São Paulo oferece textos e contextos, possibilidades variadas de deslocamentos, de encontros, confrontos e esquivas, nos quais os fluxos de população se movem das formas mais variadas.

Inicialmente enfatizado pelo Movimento Impressionista e, em seguida, exaltada pela ideologia do Movimento Futurista, o espaço urbano não deixa de exercer hoje ainda um fascínio sobre o artista contemporâneo, fascínio composto de atração e repulsão. Espaço de vivências concentradas e intensificadas, espaço de tensão entre esfera pública e esfera privada, a cidade oferece um espaço de ação e intervenção, dando margem ao que o crítico de arte francês Paul Ardenne chama de "Arte Contextual" – tendência característica, segundo Ardenne, da arte pós-moderna:

> O termo "Arte Contextual" refere-se a todas as formas de expressão artística que diferem da obra de arte tradicional: arte de intervenção e arte engajada de caráter ativista (happening em espaço público, manobras), arte que investe o espaço urbano ou a paisagem (performances de rua, *land art*...), as ditas estéticas participativas e ativas no campo da economia, da mídia ou do espetáculo.
> [...]
> O contexto designa o conjunto de circunstâncias nas quais um fato se insere. A arte "contextual" opta então pelo estabelecimento de uma ligação direta entre obra e realidade, sem intermediários.[187]

A performance intitulada *Passeata amorosa*, realizada no 12 de junho de 2003, chama a atenção sobre o hiato que existe entre aspirações amorosas e exigências de funcionalização ligadas ao espaço urbano. O tom humorístico é devido às roupas com corações e trajes de casamento dos atores/performers, que organizaram uma passeata com leitmotiv "Um, dois, três, quatro, cinco mil / Queremos que ninguém fique solteiro no Brasil!" em cima de carros enfeitados com estética carnavalesca, nos quais foram pendurados balões em forma de coração. A questão da tensão público/privado foi igualmente o foco de uma performance realizada juntamente com o Prof. Dr. Gilson Moraes Motta em 2008, junto com alunos do Curso

de Interpretação e Direção da Universidade Federal de Ouro Preto, intitulada *Preconceito*. A performance estabelecia um diálogo indireto com a performance do Núcleo Bartolomeu a respeito da questão do preconceito no campo das relações afetivas. Nesta performance, era realizado um beijo público de duração indeterminada, primeiro por um casal composto por um homem e uma mulher, ao qual se juntava em seguida um casal de homens e, logo depois, um casal de mulheres. Provocando reações das mais diversificadas, a performance evidenciou a falta de naturalidade na aceitação dos casais homossexuais. Ao mesmo tempo que questionava esta falta de naturalidade, evidenciava os códigos comportamentais, conferindo ao performer a imensa liberdade de poder ultrapassá-los livremente.

De uma forma geral, a performance ilustra a tensão entre espaço público e espaço privado, apontando para a normatização dos comportamentos privados pelo espaço público, o que já vem sendo o motivo de várias performances desde os anos de 1960, como, por exemplo, nos anos 80, *O detetive* (1981) de Sophie Calle. Nessa performance, a artista parisiense seguia passantes, até escolher um passante específico, que ela seguiu nas ruas de Milão durante dois meses, registrando metodicamente em fotografias, croquis e textos todas suas entradas e saídas. Isso, antes de inverter a situação, pedindo para um detetive para segui-la, registrando seus próprios passos em Paris. Na *Passeata amorosa*, bem com no trabalho de Sophie Calle, ou na performance *Preconceito*, realizada em Ouro Preto, a tensão público-privado constitui naturalmente um dos focos da performance a partir do momento em que ela utiliza o espaço público. Estamos longe do *flâneur* urbano de Baudelaire, retomado nas performances do *Fluxus*, que tentava materializar de forma perene suas divagações em palavras, quadros, esculturas. Estamos em pleno *work in progress*, este mesmo que Renato Cohen define como:

> Uma superposição de estruturas, procedimentos gerativos da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador/obra, a interatividade da construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias de linguagem. A mutação plástica induz a mutação temporal, conduzindo à evidenciação das tensões urbanas.

Em outras palavras, a *póiesis* oferece um ritmo de construção e desconstrução que acompanha o ritmo da capital urbana, longe de estruturas miméticas cuja temporalidade parece mais adequada às formas antigas de se fazer teatro.

Dessa forma, outro foco das performances urbanas do Núcleo Bartolomeu diz respeito à invisibilidade de certos espaços ou campos de ação sobre os quais a performance vai chamar a atenção. A ocupação de espaços invisíveis – como ruas de grande fluxo ou então praças de grande circulação, como a Praça da Sé[188] ou o Minhocão, onde uma performance[189] realizada questiona o problema dos assaltos no trânsito – dialoga com os habitantes do "mar sem fim", na perspectiva de uma conscientização política sobre as questões da exclusão, violência e indiferença. A caminhada dos passantes segue outro rumo, como já era o caso nas intervenções propostas por Yoko Ono nos anos 1960, que propunham ao participante percorrer aleatoriamente as ruas da cidade, para perceber o que não tinha percebido por conta do funcionalismo das arquiteturas pós-modernas e da grande movimentação nos espaços urbanos. Uma performance realizada em Ouro Preto em 2008, intitulada *Eu não sou de plástico*, integrava igualmente este movimento de conscientização do espaço. Dez performers vestidos de terno e gravata coletavam todo lixo jogado na Praça Tiradentes. Em seguida, um painel era colado em volta da estátua de Tiradentes, no meio da Praça, e os lixos coletados eram colados com cola quente no painel. Os performers se amarravam no imenso painel de lixo, questionando assim não somente o lugar do lixo na sociedade, mas também o lugar do artista, muitas vezes considerado como um ser inútil e não produtivo pela sociedade em que tenta se inserir. Uma recente intervenção do coletivo Heróis do Cotidiano (01/2010), que realizou uma faxina em várias estátuas do Rio de Janeiro, também tentava chamar a atenção sobre as figuras heroicas urbanas esquecidas: as estátuas, cuja função memorativa se perdeu, transformando o herói em espaço de descanso para pombos, invisível para o olho do transeunte. A faxina questionava não somente a figura do herói, mas também a trajetória que transforma alguém em estátua, evidenciando os dispositivos que estão operando por trás de tal negociação. Outra intervenção do mesmo coletivo consistiu em deitar, vestidos de roupas de heróis, ao lado de moradores de rua, na mesma posição que eles – o que gerou uma visibilidade a partir de situações urbanas banalizadas. Do mesmo modo, a performance de conscientização política realizada na rua 24 de maio, em novembro de 2002, pelo Núcleo Bartolomeu propunha uma reflexão sobre as promessas do governo a respeito dos direitos humanos, utilizando os vetores de comunicação do *hip hop* e do grafite em espaços inusitados, como vitrines de loja. Nesse contexto, o grafite apresentou-se como um protesto contra a colonização visual do espaço urbano pela publicidade, tornando-se visualmente presente por meio de uma estética que se torna o veículo de uma contracultura: em outras palavras, o invisível se torna visível.

Outra ocupação de um "espaço invisível" foi realizada no Largo do Paysandu[190], onde foi instalada uma mesa de som e remixagem com DJ, com os performers/MCs pendurados em cordas na pontes cantando/recitando textos de protesto social ao lado dos grafites pendurados na ponte, de forma a questionar o sistema de opressão profissional e policial. Essas intervenções prolongam e adaptam os questionamentos do Movimento Surrealista, cujos integrantes encontravam-se em espaços comuns para celebrar o banal e resistir à espetacularização de certos espaços, criando pontos de fuga (Deleuze), lugares de resistência, que vão sendo reinvestidos além da funcionalização à qual são submetidos. A utilização do grafite nas performances remete à estética desenvolvida pelo ativismo político. Quando as vias tradicionais de expressão política, como a petição ou o voto, não atingem seus objetivos, a redinamização passa por um apelo visual forte, cuja expressão é o grafite. Paul Ardenne explica essa tentativa da performance de conseguir uma visibilidade de lugares ocultos:

> Na maior parte do tempo, o signo artístico urbano busca uma visibilidade gritante, às vezes militante, preocupada em captar a todo custo o olhar sempre apressado e supersolicitado do cidadão.[191]

A performance *Vigília cultural* de outubro de 2003 propõe uma ocupação de 36 horas do espaço situado entre as duas ruas do Minhocão, chamando a atenção para um espaço de passagem invisível para os carros que passam em alta velocidade na ponte. Como o sublinha a pesquisadora Maria Alice Junqueira Bastos em "Arquitetura brasileira e Pós-Modernismo": "Num total descaso em relação à qualidade urbana dos espaços, foram construídas grandes obras, que degradaram regiões inteiras, como é o caso do elevado Costa e Silva em São Paulo, o Minhocão"[192]. O espaço invisível se torna visível pela ocupação artística, realizando-se a apresentação de trechos de diálogos dramáticos, *break*, *hip hop* no espaço. Desta forma, o grupo efetua uma reapropriação do espaço urbano para si e para os passantes, o que torna a performance política.

Essa passagem do invisível para o visível pode ser observada em um nível metafórico com outro tipo de intervenção como, por exemplo, a performance realizada no Viaduto do Chá no dia 19 de maio de 2003, intitulada *Trabalhadores da arte*. Numa instalação, performers vestidos de enfermeiros e médicos pedem para os passantes escreverem seus remédios para a arte; outra instalação na ponte do viaduto propõe tocar uma buzina e escutar uma gravação; em outra, uma série de performers vestidos de punks se definem como guerrilheiros urbanos lutando contra as injustiças urbanas; poesias são lidas e distribuídas; um performer vestido de diva e instalado num tapete, na calçada, questiona "Você já se sentiu amado?"; outro ainda questiona "Entendes o alfabeto dos bondes? Entendes a geografia urbana?". Ao mesmo tempo que a performance contém a solicitação de que os passantes saiam da passividade mecânica e envolvam-se, ela tece um laço afetivo com a cidade de São Paulo. O grafite da performance realizada na Praça da Sé, por exemplo, diz "Eu te amo, São Paulo" e os performers propõem uma ode à cidade, para entender apaixonadamente "os olhos de São Paulo". Os transeuntes acabam criando uma aproximação com os artistas, gerando um espaço de interação híbrida em que performers e transeuntes dançam *hip hop* e trocam experiências em uma mesma vivência urbana. Da mesma forma, uma performance intitulada *A bolha* e realizada em Ouro Preto era constituída por uma bolha de plástico que se movia pelas ruas. Na bolha, os performers se comunicavam, utilizando instrumentos de música, palavras e tintas que iam aos poucos tornando a bolha transparente escura, visível. Ao final, a bolha era abandonada em frente de uma igreja pelos performers pintados, diante das pessoas que visitavam a igreja. Neste caso, como nos outros, o ritual teatral do encontro acontecia, tornando energias ocultas visíveis, transpondo-as do lugar da ausência para diante do nossos olhos, gerando o acontecimento.

A mesma coisa acontece com a passeata performática com o tema dos lixeiros, realizada a 25 de outubro de 2003 pelo Núcleo Bartolomeu. Os performers, vestidos com figurinos de lixeiros, dialogam com os passantes, chamando a atenção para as profissões urbanas invisíveis. O ritual se estabelece a partir do encontro e diálogo entre profissões urbanas e transeuntes, evidenciando uma relação invisível no espaço de uma comunicação artística, chamando a atenção sobre as urgências do invisível, tecendo laços com o espaço urbano. A partir dessas estratégias comunicativas, que chamam a atenção sobre o invisível, o pouco apreciado ou o politicamente ocultado fenômeno próprio à arte pós-moderna, uma nova relação se estabelece então entre arte e espaço urbano. Em "A cidade como espaço prático", Paul Ardenne escreve:

> A arte surge onde não era esperada. Garantindo uma transformação da plástica urbana, esse aparecimento tem por consequência a modificação da visão da cidade pelo artista. Ponto de vista que acredita que a cidade ganha com o fato da arte apoderar-se dela, a partir do momento em que as formas artísticas são renovadas. As metamorfoses que a arte pública propõe não se inscrevem na duração, mas são vedadas a passar; é uma arte sempre renovada e efêmera que se inscreve na cidade, sendo assim bem mais em conformidade com o espaço urbano do que as fórmulas de arte urbana suntuosas ou comemorativas.

Mais adiante, o crítico analisa que as condições de produção/intervenção no espaço urbano condicionam uma produção artística mais rápida, efêmera, sem aparato técnico pesado.

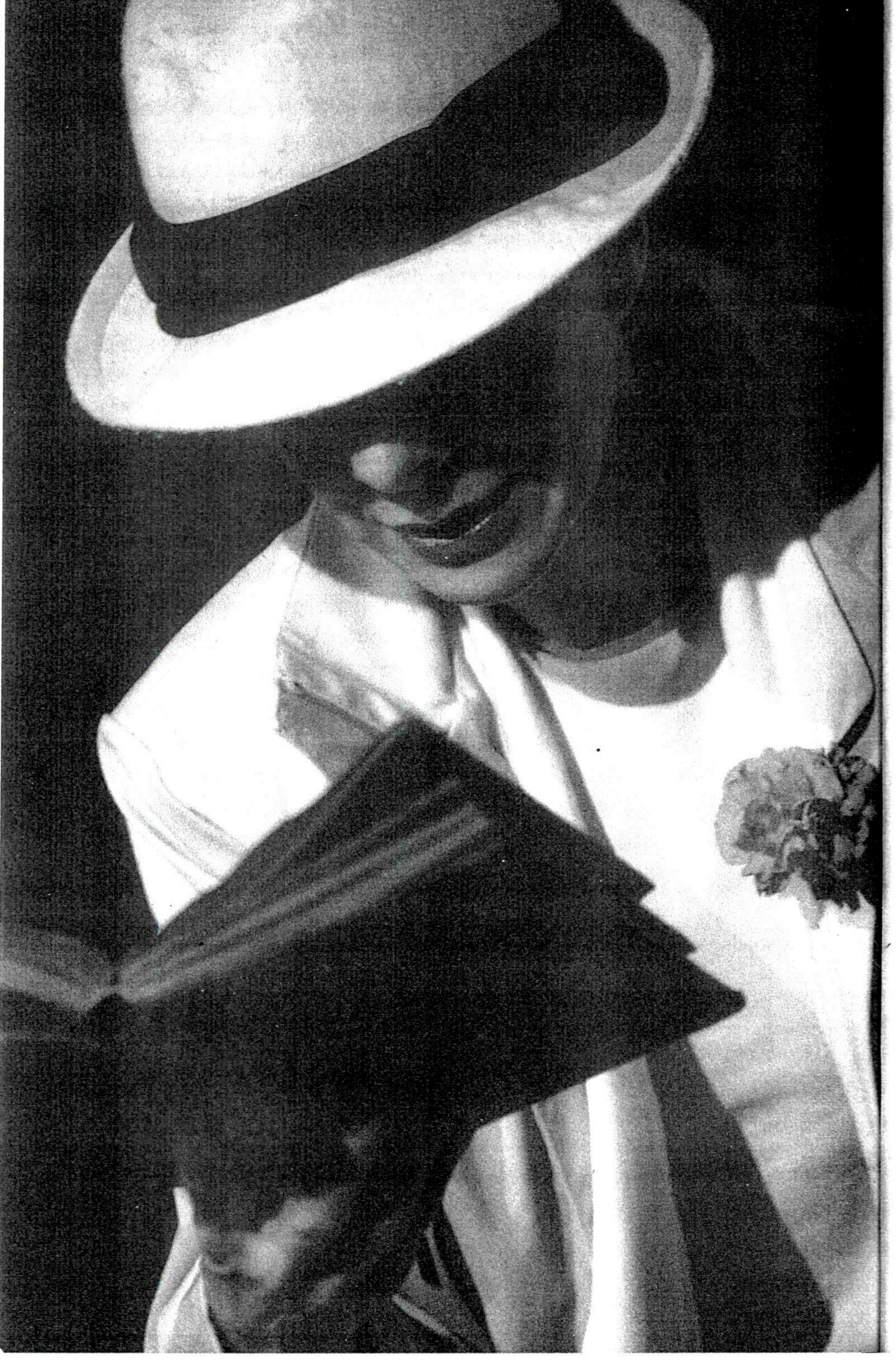
A Arte Contextual pós-moderna se opõe, portanto, à arte urbana ornamental dos séculos passados, o que se torna particularmente evidente quando a performance propõe uma releitura de temas e obras que pertencem à cultura clássica. Assim, por exemplo, a performance intitulada *Encontros e desencontros, partidas e chegadas*, realizada na Estação da Luz, no dia 26 de junho, propõe uma intervenção musical no ônibus e na estação. A partir de uma ocupação do espaço urbano, a performance propõe uma releitura de filmes da época pós-guerra, simulando encontros e despedidas entre oficiais e suas esposas, mesclando trechos dançados de músicas de Michael Jackson, integrando chegadas de performers vestidos de anjos, tecendo um laço afetivo e irônico entre cultura urbana e manifestação artística. Dessa forma, a performance aborda a população "de uma maneira que desperta seu interesse" por meio de "temas significativos para a massa de trabalhadores"[193]. Essa releitura e adaptação de um elemento da cultura clássica reencontra-se igualmente na performance *Cabaré hip hop*[194], realizada no 15 de agosto de 2003. A performance propõe uma releitura do tema cabaré a partir da adaptação aberta para o público de sambas remixados em versão *hip hop*.

Outra releitura é proposta pela apresentação do ditirambo urbano com o nascimento de Dionísio, evidenciando a ligação ritualística entre a tragédia grega e a performance[195]. A tragédia ancestral, que tem sua origem no sacrifício e no canto do bode, torna-se uma tragédia urbana, elemento acentuado pelos inúmeros moradores de rua que acompanham e participam do acontecimento. Paul Ardenne analisa em seu ensaio que o corpo de oficiantes dentro de uma ação de caráter simbólico – característico da performance – tem justamente sua origem na tragédia grega, antes de se desenvolver com outras passeatas, todas iconoclastas, como a Revolução Francesa, o *agit-prop*, na Rússia soviética, ou ainda na Revolução de Outubro com o palhaço Durov. O caráter ritualístico da performance, que tradicionalmente se apresenta mais no trabalho de análise de ritos ligados a diversas culturas, inscreve-se assim no espaço urbano.

Nesse sentido, a tessitura do laço entre performance e espaço urbano faz uso de formas sempre inovadoras, testemunhando a complexa relação entre artista e cidade, entre transeunte e cidade, entre transeunte e artista, ambos imersos na relação pós-moderna do homem com a cidade. As performances do Núcleo Bartolomeu, bem como as performances realizadas em Ouro Preto, que podem ser definidas como Arte Contextual, buscam dessa forma evidenciar os possíveis em um espaço pré-existente, restaurando a visibilidade do esquecido, o que revela um engajamento ético e político,

que se expressa igualmente por meio das linguagens híbridas utilizadas, tais como o grafite, o *hip hop*, o *break*, o *rap*. A restauração de espaços invisíveis frente aos olhos dos passantes se desenvolve de maneira metafórica pela evidenciação de situações econômico-sociais ocultadas pelo ritmo próprio da metrópole. A releitura de tempos antigos de forma humorística, que constitui uma das características da Pós-Modernidade e que se dá por meio da releitura de performances e ritos mais antigos, evidencia a forma pela qual o fluxo urbano global integra elementos diferentes em uma estrutura espacial e temporal específica. A estética híbrida, que se torna visível através das ruas do mar urbano, justifica então a afirmação de Mariana Waisman:

> A Modernidade, afirmam os filósofos, é essencialmente ambígua e contraditória. Também o é, e talvez em grau maior, essa etapa da cultura que chamamos Pós-Modernidade: a perda da unidade da cultura arquitetônica conduziu, por um lado, à destruição e ao vazio, e, por outro, à possibilidade da livre expressão, de tal modo que aquelas que eram apenas expressões periféricas puderam encontrar o seu lugar no mundo e ocupar um lugar central em suas respectivas sociedades.[196]



ensaio 8 [épico *hip hop*

texto 1 [calderón de la barca, *a vida é sonho*
texto 2 [homero, *odisseia*
direção / dramaturgia [claudia schapira[197]

> *O rap sempre esteve aqui, desde quando Deus falou com Adão, Moisés e os profetas. Ele cantava rap para eles. Mesmo Shakespeare já rimava e cantava rap na sua época. Assim, o rap sempre esteve aqui.*
> Afrika Bambaataa

Dando continuidade à investigação sobre as performances e intervenções urbanas desenvolvidas pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos no ensaio precedente, a investigação desse ensaio situa-se ao redor da junção entre cena e música na adaptação de clássicos, tendo como foco as práticas do teatro épico desenvolvidas por Brecht e utilizadas pelo Grupo nas duas montagens. Relatando a trajetória do príncipe Segismundo, *Acordei que sonhava* (2003), espetáculo baseado no romance do século de ouro espanhol *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, aborda a questão do povo brasileiro preso na ignorância devido à vontade política. *Frátria amada Brasil – pequeno compêndio de lendas urbanas* (2006), inspirado e adaptado a partir da *Odisseia* de Homero, retrata a odisseia urbana de vários "Zés-Ninguém" que andam vagando pelas ruas em busca de um destino. Em um procedimento similar ao das performances e intervenções urbanas, ambos os espetáculos revelam a estética híbrida do grupo, composta por uma junção de elementos da cultura *hip hop*, com elementos épicos de encenação, na perspectiva de provocar uma conscientização política. Por meio da utilização de uma poética musical, as montagens expõem as contradições e dificuldades da(s) vida(s) urbana(s), descrevendo as urgências e dificuldades dos errantes nas ruas dos grandes centros urbanos e propondo um diálogo instigante entre passado e presente. De que forma é operada a atualização dos processos brechtianos em uma perspectiva de engajamento político que caracteriza o trabalho do Núcleo e encontra um eco nas subjetividades exacerbadas pós-modernas, juntando ética e estética em uma manifestação cênica?

Uma das originalidades do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos consiste na mescla de teatro com *hip hop* em uma pesquisa de linguagem que une elementos destas diferentes culturas. A cultura *hip hop* – termo estabelecido por Afrika Bambaataa em 1978 – faz referência a uma organização sociocultural que envolve o *rap* (com os MCs e DJs), a dança (*break*) e as artes plásticas (o grafite). Nascido nos guetos de Nova York e popularizado nas favelas do Brasil nos anos 1980, o *rap*, de uma forma geral, se posiciona como porta-voz das comunidades carentes – antes de ser substituído ou igualado pelo *funk* nos últimos anos. Como sublinha Ecio Salles em *Poesia revoltada*: "Em suas composições, os *rappers* problematizam uma ideia, ainda hoje hegemônica, de Brasil multirracial, fundado na miscigenação pacífica e cordial das diversas raças"[198]. Além de operar uma contestação da cultura de massa por meio da cultura popular urbana, o movimento *hip hop* questiona as consequências socioeconômicas ligadas à globalização. Nesse sentido, e segundo Schusterman, o *rap* seria uma manifestação típica do Pós-Modernismo, que ele explica pelos seguintes motivos:

> A tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno.[199]

Segundo Salles, o *hip hop* é uma das formas de arte da Pós-Modernidade que confere uma voz aos excluídos do movimento crescente da globalização, sem que esta voz seja absorvida ou diluída por estéticas dominantes. A abolição das fronteiras entre "cultura de elite" e "cultura de massa" se resolve pela força expressiva dessa forma de cultura popular urbana. Este é igualmente o intuito do trabalho do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, composto por *MCs*, atores e *rappers* das periferias e do centro de São Paulo. Essa postura de inclusão geral é visível nas duas encenações do Núcleo Bartolomeu.

Em *Frátria amada*, o "mar sem fim" tornou-se o mar de Ulisses, tentando regressar à sua pátria. Na Grécia Antiga, todo pedaço de terra era considerado propriedade privada e o único espaço público era o mar – e, a seguir, a *ágora*. Em sua crítica do espetáculo, Valmir Santos explica que a reunião de cidadãos gregos que faziam sacrifícios aos deuses era justamente chamada de "frátria"[200]. Desta forma, a metáfora do mar é contundente: em São Paulo, o espaço público é constituído pelas ruas onde erram estes que não têm acesso à propriedade privada. Estes personagens são os Ulisses contemporâneos, em busca de uma pátria/frátria que não lhes dá lugar: a cantora que foi buscar fama e sucesso no exterior, o detento que não quer fazer acordo com o diretor do presídio, o retirante nordestino, a moradora de rua, o homem que não consegue pagar suas dívidas, o assaltante de supermercado, entre outros. As cenas da *Odisseia* são transpostas em aventuras vivenciadas por estes Ulisses contemporâneos. Enquanto que, no texto original, Ulisses pede para ser amarrado para resistir ao canto das sereias, na adaptação, as mulheres siliconadas não resistem à tentação do padrão de beleza vigente; a luta de Ulisses contra Caribdes e Cila é a luta de um homem contra suas dívidas, no perpétuo combate em torno daquilo que se acredita ter que comprar (e passa a vida tentando comprar); as vacas sagradas proibidas a Ulisses são os supermercados, que atraem pela exposição e profusão de mercadorias, mas são proibidos em função da necessária contenção de gastos.

No texto original de Homero, a ninfa Calipso promete a eternidade a Ulisses. Na adaptação, é o estrangeiro que promete um futuro encantador à cantora brasileira, mas ambos acabam renunciando em virtude da esperança visionária de uma "frátria", um lugar sonhado, uma Utopia, um não lugar que ainda é um sonho. A crítica Beth Néspoli escreve:

> Na recriação do grupo está mantida a saga de obra autorreconhecimento, do processo de individuação, mas dentro do coletivo, numa relação dialética, ora

> de atrito, ora de acolhimento, ora de simples recusa, ora de construção, esta última só possível pelo reconhecimento de pertencer.
>
> [...]
>
> Os atores colheram fábulas: em seguida, começou uma segunda etapa, do recolhimento e do estudo, para buscar arquétipos, entender como os mitos sobrevivem na dinâmica do imaginário coletivo urbano, daí o diálogo com a obra homérica.[201]

O *hip hop* se constitui como forma estética dessas buscas contemporâneas no contexto crescente da globalização.

Em *Acordei que sonhava*, a metáfora dramatúrgica é igualmente contundente, estabelecendo um eco musical e textual com as problemáticas ligadas à globalização em perpétuo desenvolvimento e que vai cavando abismos crescentes entre ricos e pobres. No texto original de Calderón de la Barca, Segismundo vegeta trancado em um cárcere sem contato com o universo devido à predição de oráculos que anunciaram ao seu pai que ele seria um tirano sanguinário, à espera do nada. Quando seu pai, o Rei Basílio, está perto de morrer, resolve retirar Segismundo por um dia de sua prisão para testá-lo. Com a ajuda de Clotaldo, Segismundo é adormecido e transportado para o Palácio, onde ele comete atrocidades. Basílio o faz levar de volta ao seu cárcere. Quando Segismundo acorda, ele pensa que sua intrusão na vida real foi um sonho, deixando pairar a dúvida: a vida é sonho, ou o sonho é a vida? Mais tarde, um motim popular conduz à libertação de Segismundo, que é coroado e começa a demonstrar suas virtudes, esquecendo seus pecados passados. A leitura religiosa de Calderón de la Barca, autor de inúmeros autos sacramentais, encontra seu equivalente contemporâneo na leitura de Claudia Schapira, conduzindo à reflexão sobre a letargia provocada pela ignorância devida à exclusão de vários integrantes da sociedade, que podem se questionar se a vida é sonho ou se sonharam a vida. Qual o sonho de vida imposto pela sociedade de consumo para os habitantes deste mundo? O texto do século de ouro espanhol encontra sua transposição no presente por meio de uma incitação à reflexão sobre os conceitos associados às intrigas: o que é pátria, o que é exílio, o que é exclusão, o que é a urgência nas ruas? A crítica de arte Amy Dempsey explica essa apropriação de elementos do passado pela estética pós-moderna:

> Enquanto o Modernismo visava criar uma utopia moral e estética unificadora, o Pós-Modernismo celebrava o pluralismo do final do século XX. Um aspecto desse pluralismo se refere à natureza dos meios de comunicação de massa e à proliferação universal das imagens, a que o pensador francês Jean Baudrillard se referiu como "êxtase da comunicação". Em boa parte da arte pós-moderna, o enfoque principal está na questão da representação: motivos e imagens de obras do passado são "citados" ou "apropriados" em novos e perturbadores contextos ou despojados de seus significados tradicionais ("desconstruídos").[202]

Estabelecendo um paralelo com a leitura de Anne Ubersfeld realizada no segundo ensaio deste livro, podemos ver que a apropriação dos elementos do passado, tais como as narrativas da *Odisseia* e da peça de Calderón de la Barca configuram-se como um elemento da estética teatral pós-moderna, sendo que há uma transposição de contexto que estabelece a ponte entre presente e passado. Como afirma Claudia Schapira:

> Uma atriz passou a dedicar-se ao estudo do *rap* (ritmo e poesia) e se tornou uma MC, possibilitando à interpretação da personagem, além de um recurso estético, a possibilidade de inserção dessa personagem em determinado segmento social. Segismundo transformou-se em rapper, "um mano da periferia", e isso muda substancialmente o sentido da obra e principalmente onde o núcleo iria contextualizar essa história.[203]

Além do *hip hop*, outro pilar da Cia é o teatro épico, que completa o "ativismo poético" (Silvia Fernandes) do Grupo[204]. Sabe-se que o teatro político de Brecht, ao lado do teatro de Artaud, constituiu uma das principais inovações da linguagem teatral do século XX. Não pretendo propor aqui um panorama exaustivo sobre o teatro brechtiano, mas somente relembrar algumas características do teatro épico na medida em que estas foram utilizadas como ponto de partida para as duas montagens analisadas. Inspirado nas teorias marxistas, Brecht sempre recusou a catarse aristotélica, querendo abolir a identificação entre espectador e ator e propondo o *Verfremdungseffekt* (efeito "V" ou efeito de distanciamento), que afasta o espectador do acontecimento cênico para estimular a visão crítica. Em *Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?*, Brecht nota: "Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificações "[205], evidenciando a importância política do teatro na sua concepção e elaboração. Em seu ensaio *Brecht – a estética do teatro*, o filósofo Gerd Bornheim cita Brecht quando este afirma: "Quando li *O capital*, de Marx, entendi as minhas peças"[206], o que evidencia a íntima ligação, para Brecht, entre cena teatral e cena política. Para Brecht, o ser social determina o pensamento e não vice-versa. Agindo sobre o ser social, consegue-se então modificar a sociedade em sua estrutura e em seus conceitos.

Historicamente, a revolta de Brecht dirigia-se ao teatro alemão dos anos 1920, teatro de clássicos com estilos dificilmente acessíveis para as plateias populares, composto de melodramas e comédias de costumes que visavam entretenimento, e que compunham o que Brecht chamava com horror o teatro "culinário" e "digestivo", caracterizando assim um teatro que não contribuía de forma nenhuma à modificação social. Naquela época, o teatro naturalista era a única convenção possível; Brecht propôs uma ruptura com a "quarta parede" no teatro naturalista por meio do chamado "teatro épico"[207]. Para romper com a identificação, Brecht valia-se de vários meios cênicos inspirados do teatro político de Piscator[208], a fim de estimular a lucidez e a racionalidade, tais como cartazes e telas que provocam o distanciamento, músicas nada emocionantes como as composições de Kurt Weill, que quebram com a mimese, mapas ao invés de cenários, elementos de composição do espetáculo – como sonoplastia, iluminação, troca de figurinos – visíveis que não contribuem com um realismo mágico, bem como uma interpretação que recorre ao Gestus Social e à fala do ator na terceira pessoa para provocar o distanciamento.

O Gestus Social contribuía para situar o personagem como um produto de sua situação socioeconômica, ou seja: o psicológico é determinado pelo social e o ator narra (e não vive) esse condicionamento, a fim de provocar uma conscientização do espectador. Em *Brecht – dos males, o menor*, Martin Esslin nota: "A personalidade emerge da função social do indivíduo e se altera com essa função"[209]. Em outras palavras: o afastamento provocado pela encenação ajuda essa conscientização na perspectiva de provocar uma mudança política e social. A partir desta constatação pode-se entender também o trabalho realizado pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos em suas peças.

As práticas do teatro épico são utilizadas em ambas as montagens do Grupo. Em *Acordei que sonhava*, televisões dispostas ao redor da cena captam os olhares dos espectadores durante todo o espetáculo. Dessa forma, a atenção é sempre atraída pela virtualidade, mais que pelos acontecimentos reais da cena, evidenciando o condicionamento em que vivemos e nos faz tomar o virtual pelo real. Quando, de volta à prisão depois da excursão trágica ao palácio de seu pai, o personagem Segismundo chora, a imagem filmada tem um caráter sensacionalista: em todas as televisões é projetada a lágrima escorrendo no seu rosto, enfatizando de maneira retórica o lado emocional, o *pathos* no qual se baseia a linguagem televisiva, alertando para essa força chamativa do *second life* virtual.

Da mesma forma, em *Frátria amada Brasil*, os atores narram as trajetórias dos diversos personagens que são versões fragmentadas do Ulisses da *Odisseia* de Homero por meio de uma atuação na qual o personagem distancia-se para mostrar, sendo que um ator vai encarnando diversos personagens. Quando o personagem morre, o ator levanta e "apresenta" – ou, melhor, narra – outro personagem. A sonoplastia e a iluminação são realizadas ao vivo, forçando o distanciamento por meio de letras que apelam para o entendimento intelectual e a ação, e contando com uma possível identificação do espectador com o personagem da cena. O *hip hop* assume então o papel político e social de conscientização, conforme a própria história do movimento musical o demonstra.

Quanto ao cenário, ele não é realista, mas apresenta as situações e os lugares: em *Frátria amada Brasil*, são sequências de cenários desmontáveis que cercam os espectadores. Estes ficam no meio de uma selva urbana composta de cabines telefônicas, cemitérios e instalações que aludem à selva urbana, tais como a instalação de marionetes/atores, que encarnam os turistas que vão visitar a favela, no início de *Frátria amada Brasil*, em uma estética que não deixa de lembrar o teatro de Tadeusz Kantor.

A utilização desses elementos do teatro épico, conforme as teorias de Brecht, visam provocar uma conscientização no processo de autoconhecimento do ator e do espectador, que embarcam juntos no "mar sem fim" das injustiças sociais. A crítica Beth Néspoli afirma que, com *Frátria amada Brasil*, o Núcleo Bartolomeu concebe um espetáculo original e destaca o foco da montagem no processo de individuação:

> Não confundir com individualismo. Neste último, o sujeito imagina isolar-se do mundo – cuido de mim, cada um por si –, mas continua impregnado da ideologia de seu tempo, sempre ditada pelo poder. Na individuação, ao contrário, o processo é o do autoconhecimento, da tomada de consciência, uma separação entre indivíduo e ideologia, única forma de agir sobre ela – ideia explorada com incrível clareza no espetáculo. Outra boa sacada foi a transmutação para o exílio em terra própria. Entre os mitos, o da mãe pátria que a todos acolhe. Só quebrado esse mito, adquirida a consciência de quem se é, onde se está, é possível arregaçar as mangas e talvez transformar pátria – de pai patrão – em frátria, ideia sintetizada com brilho na cena final.[210]

Concluindo, os dois elementos centrais da Estética do Núcleo Bartololomeu de Depoimentos – *Hip hop* e teatro épico brechtiano – operam uma convergência para a encenação das problemáticas sociais e políticas contemporâneas a partir de dois textos clássicos, *A vida é sonho* e a *Odisseia*. Neste sentido, o clássico serve como ponto de partida para questões humanas que, embora atemporais, são exacerbadas na Pós-Modernidade. Esta, por sua vez, é ligada ao apagamento de territórios e fronteiras em um contexto que impõe uma crescente globalização e que conduz à exacerbação das injustiças sociais. Não somente o texto clássico é atualizado e adaptado, mas também os procedimentos do teatro épico brechtiano, bem como o *hip hop*, cuja filosofia inicial retoma seu potencial. Gostaria então de encerrar esta reflexão com um texto do próprio Brecht, intitulado "Como apresentar os clássicos hoje?" (1920-1926):

> Quando, numa época que não está ainda tão podre, uma coisa que antes não era tão podre ainda começa a apodrecer, nós podemos presenciar todos os seres vivos se concentrando para fazer aquela coisa apodrecer o mais rápido possível, para que ela seja enterrada o mais rápido possível. Hoje em dia, as pessoas que têm a ver com teatro essencialmente se concentram em transformar o teatro em algo ruim. [...] Cada apresentação de uma peça antiga que não tinha fracassado há algum tempo, isto é, desde o tempo em que ela não era velha ainda, foi um salto mortal que o público acompanhou numa tensão extrema, retendo o seu sopro. [...] Adotando um ponto de vista político, podemos utilizar um clássico de outra forma do que para se encher de recordações. Ainda existem outros pontos de vista: os encontramos dentro da produção contemporânea.[211]

Cidade Nova
Tijuca

ensaio 9 [fluxus

> *Só o teatro faz isso: só ele lança o poema*
> *Para diante de nossos olhos, e só ele*
> *lança e entrega a integridade de uma*
> *existência. Comandadas por este lançar,*
> *que vem dos extremos poéticos da língua,*
> *a nudez, a precisão e a verdade fazem*
> *do teatro uma necessidade – absoluta.*
> Denis Guénoun

Após essas análises todas, que é possível dizer sobre a estética teatral contemporânea? Primeiro, que a palavra "contemporâneo" faz referência a duas dimensões. Uma dessas dimensões é a dimensão temporal, sendo que a crítica da arte, de uma forma geral, entende como "contemporânea" toda produção realizada nos 10 anos antes da data atual de emissão do discurso/obra. Porém, como o sublinha a crítica de arte Catherine Millet, diretora da mais importante revista de arte contemporânea internacional, *Art Press*, o termo contemporâneo refere-se também a uma dimensão conceitual. Para Catherine Millet, essa dimensão contemporânea surgiria com o início da Pós-Modernidade, nos anos de 1960, com movimentos como os *Happenings*, o *Fluxus*, a Arte Conceitual, a *Arte Povera*, a *Land Art*, a *Body Art* e as instalações que valem de materiais heterogêneos como os materiais perecíveis, objetos de uso cotidiano ou ainda matérias heterogêneas. O termo "arte contemporânea" começa então a substituir a expressão "arte de vanguarda" para designar uma arte atual, de ponta, de investigação. Como o descreve Lisbeth Rebollo Gonçalves, professora da Universidade Estadual de São Paulo (USP) e Presidente da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, a ideia da arte contemporânea implica uma constante resignifacação por meio da busca de linguagens híbridas, que fundem "formas visuais, literárias, teatrais, musicais, coreográficas, de design e as novidades trazidas pelas tecnologias"[212], colocando em xeque as questões da perenidade da obra, de autoria própria, valorizando a atitude e a situação em vez da forma. Isso corresponde à afirmação de Andrew Edgar e Peter Sedbwick, que, em *Teoria cultural de A a Z*, no capítulo "Pós-Modernismo", escrevem que "em outras palavras, o Pós-Modernismo é um discurso estético de vanguarda, que procura superar as limitações das convenções tradicionais ao procurar novas estratégias para o projeto de descrever e interpretar a experiência"[213].

Nesse último ensaio, proponho tentar entender elementos dessa definição conceitual a partir da análise dos espetáculos realizada nos ensaios precedentes, já que a pesquisa consistiu na análise de, aproximadamente, 15 encenações e performances, a partir das quais tentei elaborar parâmetros que permitam o entendimento da Pós-Modernidade teatral. Gostaria aqui de partilhar algumas conclusões não exaustivas que resultaram dessa pesquisa, retomando a interrogação introdutória: "O que define a estética teatral brasileira pós-moderna/contemporânea?".

O objeto da pesquisa foi constituído por encenações e performances desenvolvidas a partir de clássicos da literatura mundial. A encenação desses textos evidencia uma leitura nova, cuja expressão permite uma tentativa de definição do que seria a Estética Pós-Moderna. Na análise de todos os espetáculos revelou-se que, em todos os casos, o texto clássico é utilizado como um material sobre o qual se dá uma investigação, uma busca da significação e das linguagens que evidenciam esse significado novo na Contemporaneidade. Assim, *Frátria amada Brasil*, do Núcleo Bartolomeu, relê a *Odisseia*, situando-a nas ruas do "mar sem fim" da capital paulista; *Acordei que sonhava* parte do texto *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, para resignificar o texto no contexto das periferias urbanas; *Ensaio.Hamlet*, de Enrique Diaz, atualiza o espírito de investigação moderno de *Hamlet* na Contemporaneidade; *Utopia*, de Moacir Chaves, relê a obra de Thomas More em função das condições político-sociais ligadas à economia contemporânea; os Irmãos Guimarães e Francisco Expedito exploram os significados da obra de Beckett na atualidade, as performances do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos testemunham a profunda atualidade dos textos clássicos abordados. Em todos os casos, as performances/encenações não apresentam o clássico de forma ilustrativa, à moda antiga, mas buscam integrá-lo aos significados da atualidade, utilizando-o como um material, um ponto de partida para uma investigação contemporânea. Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo com o conceito do teatro pós-dramático de Lehmann, definido, entre outros parâmetros, pela "coabitação quase inevitável de estruturas e elementos estilísticos futuros de componentes tradicionais"[214].

De acordo com Catherine Millet, essa estética relaciona-se com a nova visão da Historia da Arte, que deixou de ser linear. Uma concepção estética não anula as precedentes: a visão da história não é mais estática; revisitamos todas as temporalidades, como o explica Linda Hutcheon em *Poéticas do Pós-Modernismo*:

> Todas as obras de artes [pós-modernas] usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado.[215]

Entramos então no que Guy Debord chama de "eterno presente", onde as temporalidades se juntam para a composição de uma obra híbrida, realizando-se, muitas vezes, durante sua própria feitura. Na primeira história da performance, escrita em 1979, RoseLee Goldberg identifica a performance como uma arte que nasceu do encontro das artes plásticas, teatro, poesia, música, dança[216], buscando uma interação maior entre arte e vida, conforme o sonho de Artaud. Como escreve Patrice Pavis, o teatro pós-moderno caracteriza-se por sua disponibilidade, sendo que o afastamento do texto e/ou de marcas fixas ligadas a uma repetição conduz ao acontecimento teatral vislumbrado por Artaud. Em outras palavras: longe de estruturas fixas e rígidas – encarnadas pelo texto, para Artaud, ou pela figura do diretor, para Bernard Dort –, o teatro pós-moderno acontece de maneira única; ele é o encontro, a mobilidade, a flexibilidade.

Sem dúvida, é por este motivo que Michel Benamou considera a performance como a "modalidade unificadora do Pós-Moderno"[217]. Os materiais utilizados na performance e nas encenações são provenientes do passado, reciclados, em suma, para ressignificar o cotidiano, o que podemos também observar nas encenações. Não se trata de uma atividade meramente ilustrativa do processo artístico do passado, mas de uma releitura, uma reinvenção dos paradigmas passados em função das exigências do presente. Nas encenações analisadas, essa ligação se expressa por meio de uma fusão de temporalidades que vai juntando as escritas dramatúrgicas produzidas ao longo dos séculos, mas também na utilização do espaço, sendo que encenações e performances estabelecem um diálogo contemporâneo com o espaço teatral tradicional. Nesse espaço contemporâneo, também chamado de alternativo pela oposição aos espaços tradicionais, fundem-se então as temporalidades do passado com as temporalidades do presente, sendo que as referências às estruturas cenográficas passadas são utilizadas como citações dentro dos processos de criação contemporâneos.

Uma vez estipulada essa ligação lúdica e paródica com o passado, utilizado como material na criação contemporânea, podemos questionar-nos sobre a ligação entre ética e estética no contexto de descrença da Pós-Modernidade. Essa descrença é citada por vários teóricos como um paradigma que identificaria a Pós-Modernidade. Analisado de uma forma nostálgica por Zygmunt Bauman em seus ensaios, de forma irônica e lúdica por Gilles Lipovetsky em seus ensaios, a exemplo de *A felicidade paradoxal* ou *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*, percebe-se que essa descrença tem suas origens no conceito de queda das metanarrativas na Pós-Modernidade, conforme as teorias de Jean-François Lyotard. Em seu ensaio *Le complot de l'art* (1996), Baudrillard desenvolve nessa base a tese da nulidade da Arte Contemporânea, considerada como um "compromisso com o estado atual do mundo", conduzindo a uma "lobotomia definitiva" e generalizada[218]. Para Baudrillard, o artista, bem como o intelectual "transformam a nulidade e a insignificância em estratégia fatal"[219]. Baudrillard aponta para a

responsabilidade do Intelectual, que desenvolve discursos metastásicos, nos quais ele "coloca a nulidade como valor" no Mercado da Arte, ao mesmo tempo em que "força as pessoas a dar crédito e importância a essa arte"[220], especulando com a culpabilidade de quem não entende nada de arte contemporânea. Segundo Baudrillard, o Artista e o Intelectual assumem esse duplo papel de falsa legitimação no Mercado da Arte e de manipulação das pessoas desinformadas. Baudrillard coloca a falta de politização da arte contemporânea como um critério quase definicional.

Porém, neste sentido, a pesquisa realizada a partir dos espetáculos/encenações aponta, ao contrário, para uma politização do discurso da arte, vislumbrada por Beuys quando ele evocava a "escultura social", intervenção do artista sobre o material político e social. Podemos pensar que o próprio não engajamento em causas específicas já revela um posicionamento político. Pelo fato de utilizar a arte como meio de atuação no mundo, pelo fato de restituir ao corpo uma densidade em um espaço não funcionalizado, pelo fato de restituir ao espaço sua dimensão pública, arrancando-o da esfera do privado, o artista contemporâneo opera uma resistência ao pensamento "globalitarista" – para retomar uma expressão de Milton Santos. Contrapondo-se a uma lógica mercadológica, o artista torna-se profundamente político.

Nas encenações analisadas, esse comprometimento político aparece às vezes de forma indireta, às vezes de forma direta. As performances/encenações dos textos de Beckett, os textos de Sarah Kane ou *Ensaio.Hamlet* seguem um engajamento quase existencialista, metafísico, enquanto que encenações como *Frátria amada Brasil*, *Acordei que sonhava* ou *Utopia* apontam para questões sociais e econômicas que testemunham um engajamento profundamente político da direção/encenação, tais como questões ligadas à exclusão social, à pobreza, à corrupção ou à violência. As ocupações urbanas do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, bem como as performances realizadas em Ouro Preto, evidenciam uma preocupação social dos artistas em tirar da invisibilidade espaços ignorados a fim de proceder à valorização dos elementos periféricos, outra característica da poética pós-moderna analisada por Linda Hutcheon no capítulo *Descentralizando o Pós-Moderno: o ex-cêntrico*, quando evoca que uma vez que "o centro começa a dar lugar às margens, a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma"[221]. Neste sentido, desconstrói-se também na performance a ideia de origem, de autoria, de fonte, abrindo para ideia de criação de um espaço de jogo, que atualiza potencialidades acerca do tema investigado performaticamente.

Estamos, então, diante do que Paul Ardenne chama de "arte contextual" acima analisada e que possui uma ligação direta entre o contexto e a obra de arte, quando um interfere no outro. Nesse sentido, a análise dos diversos espetáculos aponta para um questionamento crucial na era da globalização cultural: da inserção em um mercado da arte existente, condicionado pelos valores do consumo, da rapidez, da assimilação rápida de imagens e ideias correlacionadas ao contexto contemporâneo. A postura do diretor/ator/performer diante do mercado reflete a difícil ligação com este mercado, sendo que, pela estrutura de produção vigente – que necessita uma dupla aprovação das leis de incentivo e das empresas particulares, via captadores –, o espetáculo tem por missão um posicionamento político dentro deste sistema.

Como o analisa RoseLee Goldberg, a performance surgiu inicialmente como uma reação ao mercado da arte, que legitima produções artísticas pelo discurso crítico e o valor comercial da obra de arte. No artigo *O mercado da performance*[222], os pesquisadores Merle Ivone Barriga e Rodrigo Garcez analisam várias ações performáticas – como a de Marina Abramovic ou então de Yuri Firmeza no Ceará, quando ele organizou a exposição do artista japonês inventado Souzousareta Geijutsuka (o que significa literalmente em japonês "artista inventado"): estas performances evidenciam o quanto um artista, mesmo inexistente, pode ser criado pela mídia e pelo discurso crítico.

Percebe-se como a performance e as encenações que não lidam com formas prontas de entretenimento teatral opõem uma visão crítica a essa lógica de mercado, como o faz o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos ou a encenação de *Esperando Godot* no Estado do Ceará. Valendo-se de estéticas ligadas a diferentes culturas, como o *hip hop* ou então a técnica dos *view point* desenvolvida por Anne Bogart – utilizada em *Ensaio.Hamlet* –, combinados com uma valorização de traços estéticos locais, como a utilização de letras de músicas produzidas pelos habitantes da periferia de São Paulo, no caso do NBD, os espetáculos assumem uma "identidade" híbrida, composta a partir de uma junção de vários traços culturais.

A partir desta constatação e considerando que um dos focos da pesquisa consistiu na busca de uma tentativa de definição da estética teatral brasileira, cabe agora pensar esse contexto específico, já que parâmetros como reciclagem do passado ou ainda engajamento político não constituem paradigmas típicos da Pós-Modernidade brasileira, mas inserem-se no contexto da Pós-Modernidade como um todo – uma vez que a miscigenação cultural torna-se mais forte e mais presente nesse contexto. O foco da pesquisa constituiu na análise de trabalhos artísticos situados nos grandes centros artísticos como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, efetuando, de vez em quando, um paralelo com trabalhos realizados em centros menores, como Sobral ou Ouro Preto. Nesse sentido, observa-se nos grandes centros, de acordo com Jair Ferreira dos Santos, uma miscigenação das estéticas pós-modernas a nível internacional. Os elementos pós-modernos, que propõem uma junção das temporalidades, propõem igualmente uma nivelação geográfica, abolindo fronteiras distintivas em termos de análise de traços identitários característicos. As questões políticas abordadas pelas montagens de Moacir Chaves ou ainda Claudia Schapira são questões internacionais, ligadas à questão da globalização, analisada por Milton Santos e Ignácio Ramonet, entre outros[223]. Esses traços concentram-se especificamente nos centros urbanos: espaço de vivências concentradas e intensificadas, espaço de tensão entre esfera pública e esfera privada, a cidade oferece um espaço de ação e intervenção, dando margem às mais diversas experimentações poéticas como as intervenções urbanas, encenações e performances. Pela própria estruturação do espaço, existe uma conexão maior com o fluxo dos diversos movimentos artísticos, uma conexão com as "novas" tecnologias que, sempre mais, servem de ponto de partida para a busca de novas linguagens. Mesmo que os espetáculos/performances tenham sido apresentados no Brasil inteiro, o espaço de produção acaba determinando uma estética, um ponto de partida, cuja multiplicidade se relaciona com o espaço de criação, que é a cidade, ponto de junção e de encontro de diversas culturas e nacionalidades.

Esse espaço real encontra um ponto de convergência no espaço virtual, que é o espaço das tecnologias que emergiram nos anos 1960, com a chegada da multimídia, a televisão, o vídeo e, ulteriormente, a Internet. Em *Uma história do espaço de Dante à internet*, Margareth Wertheim explicita como o espaço totalizante da *Divina comédia* de Dante é igualmente totalizante na Internet de hoje[224] – embora visões metafísicas e científicas diferentes conduzam à estruturação destes espaços distintos. Essa extensão para espaços virtuais encontra-se em praticamente todos os espetáculos analisados. *O amor de Fedra* trabalha com projeções de vídeo que evidenciam a forma com a qual os destinos são hoje condicionados pela mídia; *Acordei que sonhava* filma de forma crítica elementos da peça, evidenciando a retórica televisiva. Em *Ensaio.Hamlet*, uma televisão fora do ar evidencia a confusão das temporalidades; as performances dos Irmãos Guimarães trabalham a partir da projeção. Essa comunicação rizomática, virtual, que estabelece pontes e trocas não hierárquicas, evidencia o quanto as relações de poder verticais foram sendo substituídas por relações horizontais, o que se observa na performance e nas diferentes encenações analisadas.

Como o sublinha Umberto Eco em *Obra aberta*, a arte contemporânea não se impõe mais ao público por parte do artista ou do crítico, mas se configura como um espaço aberto a múltiplas e livres interpretações. A performance não se apresenta como um ato autoral, mas como o resultado de uma confluência de sentidos, de fluxos. Estes fluxos são potencializados pelo performer e confluem no seu corpo no momento em que são atualizados. A arte torna-se então performativa. Na linguística, o termo "performativo" faz referência a um enunciado que se realiza ao mesmo tempo que ele é proferido[225]. A arte acontece ao mesmo tempo em que ela é realizada, ela é o que Cohen chama de *work in progress*, literalmente de "trabalho se dando à medida que ele acontece".

A obra constrói-se a partir da junção de olhares, da composição de sentido que se dá por meio de um olhar múltiplo. Como o mostram as pesquisas realizadas no GT Territórios e Fronteiras da ABRACE (Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), não existe uma definição única, definitiva, fixa para a arte contemporânea. O que, paradoxalmente, define a Contemporaneidade é a indefinição, a busca incessante de novos limites, novas formas, novas formas de reciclagem. Então, se a arte contemporânea pode ser tudo o que foi citado anteriormente, ela é também o contrário. Defini-la seria prendê-la em um contexto limitativo. *Ensaio.Hamlet* investiga essa evasão e abertura dos limites, da mesma forma que o fazem as performances do Núcleo Bartolomeu ou dos Irmãos Guimarães que questionam os limites entre arte e vida, entre performance e encenação, entre estruturas estáveis e partículas elementares. Como o sublinha Lyotard em sua concepção do teatro energético, há continuidade, sem intencionalidade, entre a dor de dente e o punho que se fecha pelo motivo dessa dor[226]. O rizoma interliga dente e punho, sem que essa conexão seja estabelecida de forma lógica, da mesma forma que performances e encenações interligam arte e vida. A arte contemporânea perpassa fronteiras, valoriza elementos de culturas antigamente consideradas periféricas, mescla elementos da cultura grega, indígena, africana ou ritual com elementos da cultura norte-americana como o *hip hop* ou o grafite. Assim, a arte contemporânea caminha no sentido contrário dos discursos protecionistas a respeito de culturas regionais ou locais, mesclando alegremente elementos de diversas culturas e épocas, como se pode observar nos espetáculos do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, sem sacralização de noções como identidade, autoria ou "aura sagrada" – para retomar a expressão de Walter Benjamin, que analisa essa perda da aura da obra de arte.

Outra consideração após a análise das performances/encenações diz respeito à mudança da natureza da relação entre espectador e espetáculo. Essa mudança se deve não somente às teorias da Estética da Recepção desenvolvidas por Jauss, Iser ou ainda Umberto Eco, mas à própria evolução artística, sendo que a obra, sempre mais, é a resultante de uma interação entre artista e espectador, considerado então como um cocriador. Em *Ensaio.Hamlet*, o espectador se torna um elemento fundamental na construção do espetáculo, já que ele é tomado a partir das tentativas de aproximação do universo shakespeareano. Nos espetáculos do Núcleo Bartolomeu, a arte acontece no encontro entre espectador e apresentação: pelo seu olhar, o espectador "atualiza" a dramaturgia do texto e da cena. Isso ocorre com mais ênfase, evidentemente, nas performances e ocupações urbanas, cujo sentido só se dá por meio do acontecimento e do encontro. Em *O teatro é necessário?* Denis

Guénoun[227] aponta para a importância da apresentação dos textos clássicos para o espectador. A reflexão de Guénoun lembra o posicionamento irônico de Barthes quando este escreve em seus *Ensaios sobre o teatro* que se reconhece a idade de uma pessoa pelas diferentes encenações de Fedra que ela assistiu:

> A pessoa vai ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma operação de teatralização. O que quer ver é o tornar-se teatro de uma ação, de uma história, de um papel. Os espectadores de teatro, a fórmula é talvez menos boba do que parece, vão ao teatro para ver teatro. Poderíamos mesmo dizer: para ali ver o teatro, a incidência, o advento do acontecimento singular do teatro, naquele lugar e naquela hora. Isto é: aquilo mesmo que acontece em cena enquanto cena: as práticas da cena enquanto práticas. Ver como fazem aqueles que ali apresentam. É por isso que a apresentação dos clássicos faz tanto sucesso. É estúpido e desdenhoso atribuir o sucesso dos clássicos ao conformismo do público, à sua vontade de rever o já visto. É, normalmente, o inverso: a pessoa vai ver um clássico para descobrir o que diferencia aquela apresentação das outras que ele já viu. Só se vai ver o que já se conhece para desfrutar do como de sua apresentação: de sua *différance*. Nisto, os clássicos permitem que se exerça um olhar propriamente teatral.[228]

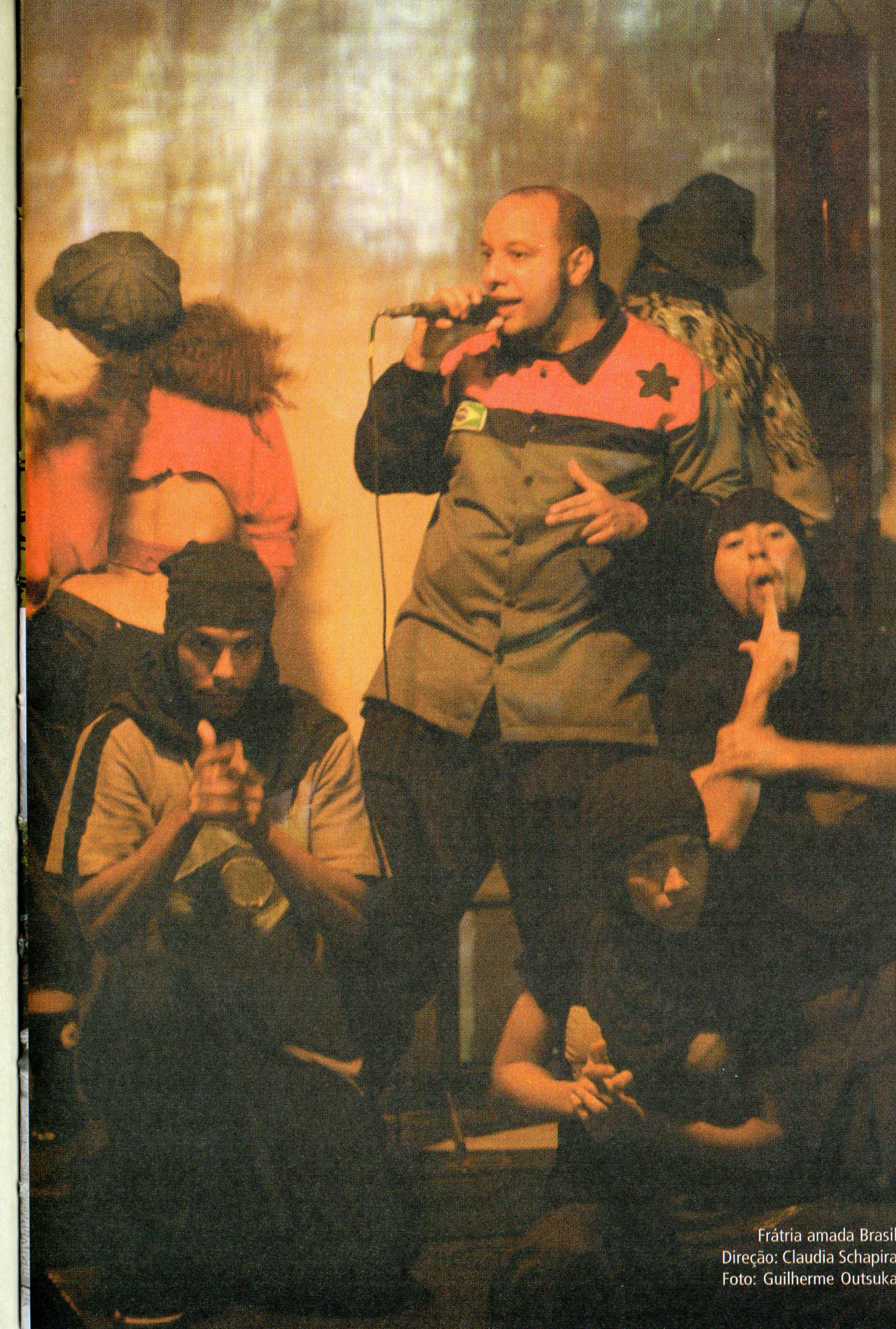
Nessa afirmação, Denis Guénoun não somente atualiza a relação palco/plateia, mas também aponta para a importância do texto clássico na construção dessa relação.

Assim, após esses ensaios – no sentido literal e metafórico da palavra –, apresenta-se o momento deste livro. Múltiplas considerações e questionamentos surgiram ao longo da pesquisa e das montagens e, no fim das contas, chego à conclusão de que a pergunta "O que poderia definir a Estética Teatral Brasileira Contemporânea?" é uma pergunta cuja resposta está em perpétua mutação. Parâmetros estéticos como a noção de Contemporaneidade, de reciclagem do passado, da fusão dos espaços e das temporalidades, o caráter político do trabalho artístico na Contemporaneidade, a junção do universo virtual com o universo "real", a questão da identidade em perpétua mutação e a questão da recepção apontam, de fato, para tendências novas da arte teatral contemporânea – isso, mesmo se o próprio conceito de "novo" já não é mais um conceito operador na Pós-Modernidade. Chego então à (provisória) conclusão de que estes conceitos não definem necessariamente uma Estética, mas eles são parâmetros que norteiam as criações contemporâneas. Chego à conclusão de que uma linguagem apropriada, um modo de pensar que esteja condizente com nossa época precisam ser inventados. Essa constatação se dá por meio de uma vivência prática, em função dos questionamentos partilhados com demais artistas e pesquisadores sobre "qual o rumo atual da arte?" e "como sobreviver artístico-espiritualmente em um universo artístico sempre mais submetido às lógicas de mercado?", questões que surgem nas diferentes experiências artísticas compartilhadas e de forma teórica, pelos resultados desta pesquisa.

Neste sentido, podemos concluir que pouco se sabe a respeito desta Eurídice teatral e performática que some à medida que tentamos aproximar-nos dela; este pouco diz que as práticas que vivenciamos estão submetidas à perpétua mutação; que teoria e prática caminham juntas e constituem duas vertentes de um mesmo foco, uma mesma dedicação de vida e mente neste mundo conturbado: a arte.

Podemos então concluir com Deleuze que "a trindade filosófica, mais do que em pensar, consiste em "traçar, inventar e criar" e partir para novas pesquisas teórico-práticas – inventando, traçando, criando". Percebemos então, concordando com o mesmo autor, que a epígrafe deste livro pode ser situada tanto no início, como no final, e que podemos iniciar e concluir esta reflexão com a observação de Deleuze a respeito da arte contemporânea de que "Não se trata de algo para se entender, trata-se de algo para se fazer".

O amor de Fedra (imagem do cartaz)
Direção: Gilson Motta e Tania Alice
Foto: Emmanuel Pierrot

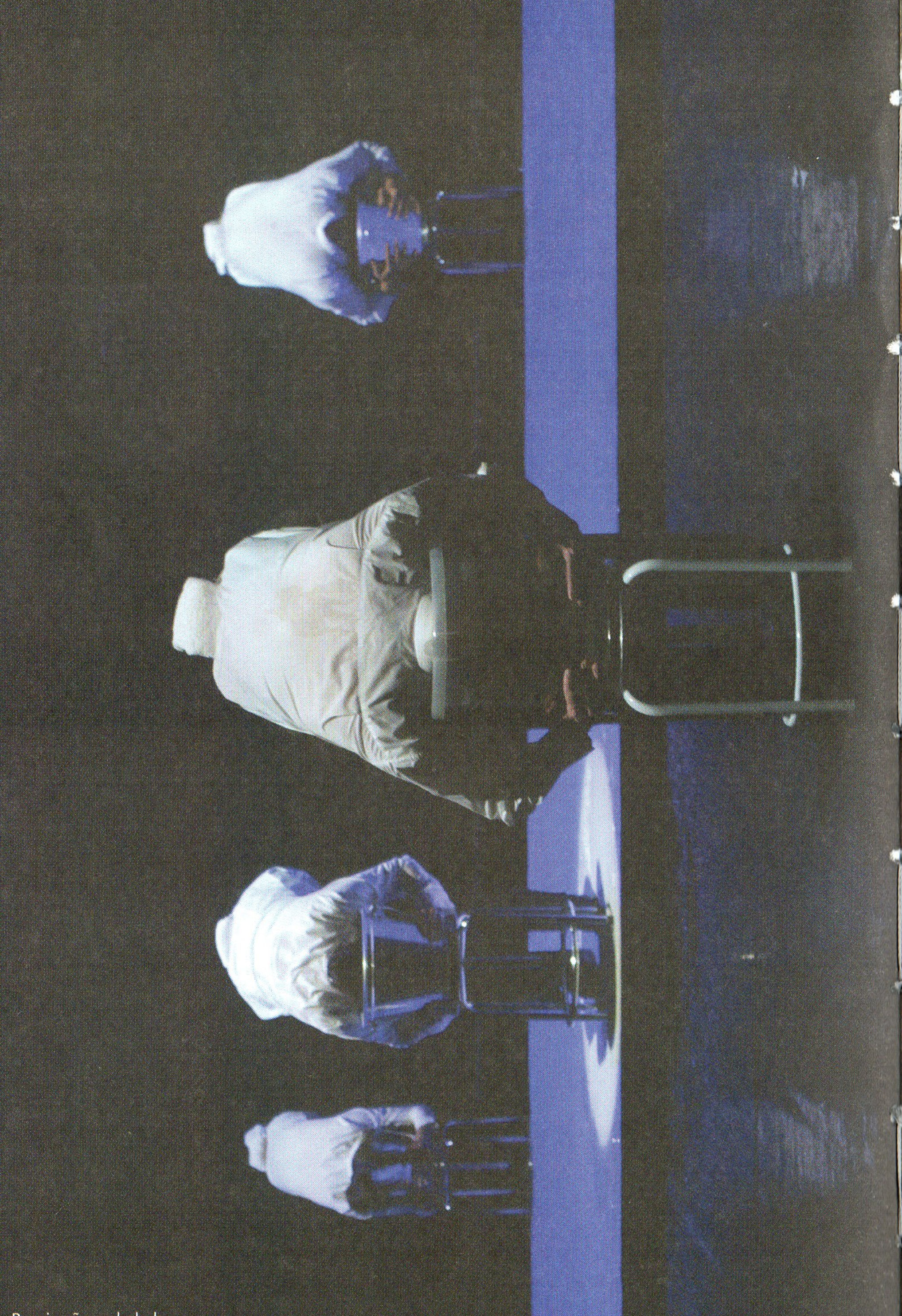


Frátria amada Brasil
Direção: Claudia Schapira
Foto: Guilherme Outsuka

Utopia
Direção: Moacir Chaves
Fotos: Guga Melgar

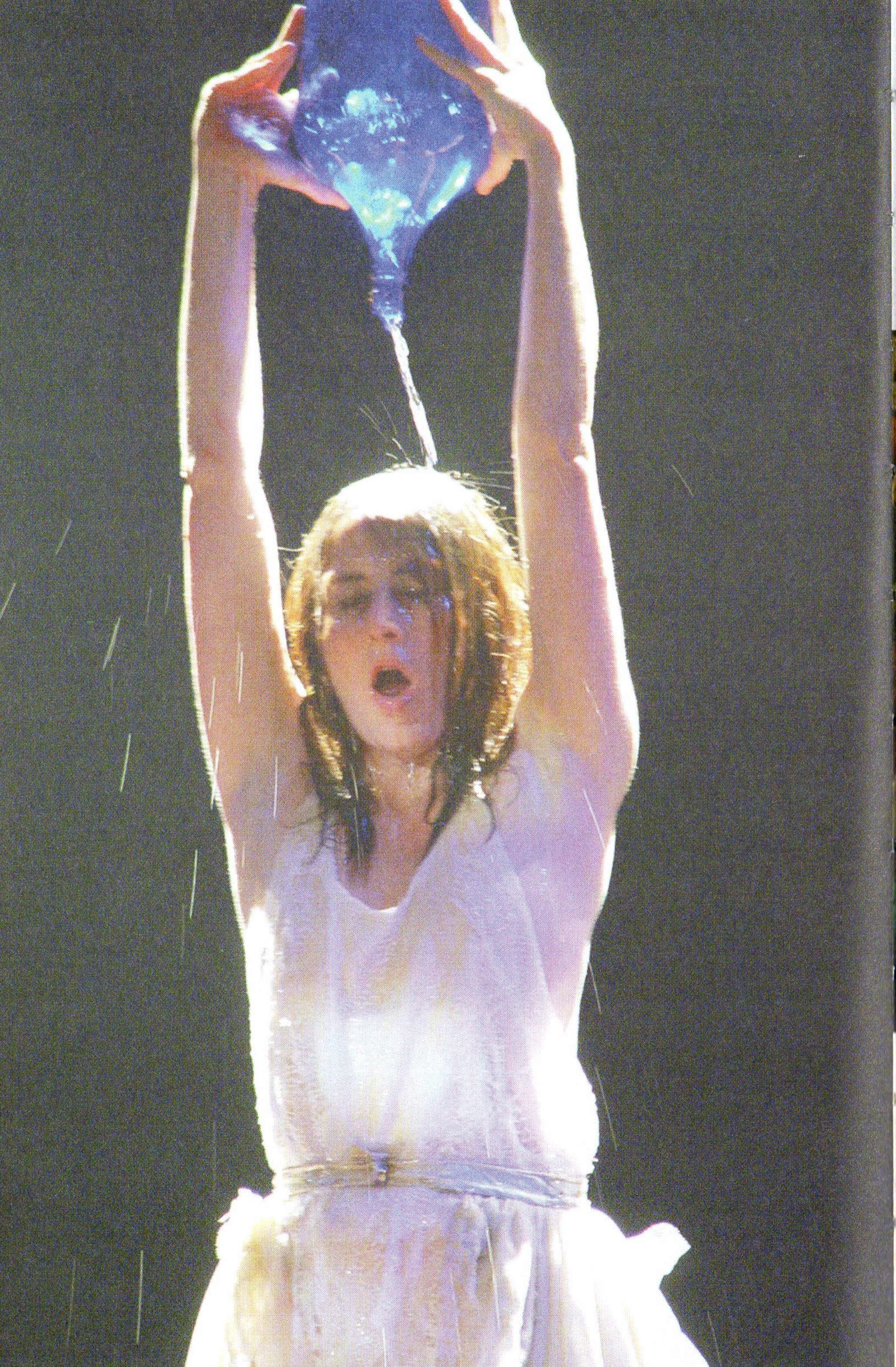
Acordei que sonhava
Direção: Claudia Schapira
Fotos: Guilherme Outsuka

Ato sem palavras II
Irmãos Guimarães
Foto: Dalton Camargos



Respiração embolada
Irmãos Guimarães
Foto: Dalton Camargos

Respiração +
Irmãos Guimarães
Foto: Dalton Camargos



Ensaio.Hamlet
Direção: Enrique Diaz
Fotos: Luiz Paulo Nenen

O amor de Fedra
Direção: Gilson Motta e Tania Alice
Fotos: Tania Alice

Esperando Godot
Direção: Francisco Expedito
Fotos: Wellington Macedo

Heróis no Dona Marta
Coletivo Heróis do Cotidiano
Foto: Eleonore Guisnet

Heróis infiltrados na parada militar
Coletivo Heróis do Cotidiano
Foto: Cris Isidoro

[imagens em p&b

p. 14: performance *Arte?* (oficina de criação performática ministrada por Gilson Motta e Tania Alice, em Ouro Preto), foto de Tania Alice

p. 24: espetáculo *Utopia*, direção de Moacir Chaves, foto de Guga Melgar

p. 38: espetáculo *O amor de fedra*, direção de Gilson Motta e Tania Alice, foto de Tania Alice

p. 58: performance *Respiração embolada (performance)*, dos Irmãos Guimarães, foto de Dalton Camargos

p. 72: espetáculo *Esperando Godot*, direção de Francisco Expedito, foto de Wellington Macedo

p. 84: espetáculo *Ensaio.Hamlet*, direção de Enrique Diaz, foto de Luiz Paulo Nenen

p. 96: performance *Urgência nas ruas*, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, foto de Guilherme Outsuka

p. 108: espetáculo *Frátria amada Brasil*, direção de Claudia Schapira, foto de Guilherme Outsuka

p. 118: performance *Heróis do Cotidiano / Parada Militar*, coletivo Heróis do Coditiano, foto de Cris Isidoro

p. 144: performance *A bolha* (oficina de criação performática ministrada por Gilson Motta e Tania Alice, em Ouro Preto), foto de Tania Alice.

[notas

1 GROTOWKSI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Beatrice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

2 HASSAN, Ibab. Toward a Concept of Pós-Modernism. In: BERTENS, Hans & FOKKEMA, Douwe (eds.). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.

3 COUTINHO, Eduardo. Revisitando o Pós-Moderno. In: GUINSBURG e BARBOSA. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

4 Op. Cit., p. 162.

5 Idem, p. 163.

6 Cf.: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*. Trad. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

7 VATTIMO, G. *La società transparente*. Milão: Garzanti, 1989.

8 VIRILIO, Paulo. *A máquina de visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 2002.

9 JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1973.

10 ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson. São Paulo: Perspectiva, 1988.

11 CALVINO, Italo. *Para que ler os textos clássicos.* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 16.

12 DEBORD, Guy. *La société du spectacle.* Paris: Folio Essais, 1969.

13 Esta ligação será explicitada ulteriormente no ensaio sobre o diálogo entre performance e encenação nas peças curtas de Beckett.

14 SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno?.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

15 Nestes ensaios, não analiso as performances de poesia sonora performática; abordo somente algumas experiências urbanas que foram realizadas na cidade de Ouro Preto, juntamente com o Prof. Dr. Gilson Moraes Motta e alunos do Curso de Interpretação / Direção da Universidade Federal de Ouro Preto. Somente aludo, em certos momentos, à pesquisa performática em volta do tema do herói, que venho desenvolvendo desde junho de 2009 e que foi contemplada, neste mesmo ano de 2009, com o Prêmio Artes Cênicas nas Ruas.

16 LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique.* Paris: L'Arche, 2002.

17 HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo – História, Teoria, Ficção.* Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

18 MICHAUD, Yves. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique.* Paris: Stock, 2003.

19 COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

20 GIDDENS, Anthony. *As consequências da Modernidade.* São Paulo: Editora UNESP, 1990, p. 52.

21 OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado.* Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004.

22 Para Grotowski, o ator é o bode divino a ser imolado para a purificação da pólis, sendo que ele doa seu corpo para o teatro. Essa concepção é explicitada por Grotowski no seu ensaio *Em busca de um teatro pobre* (Civilização Brasileira, 2002).

23 JAMESON, F. *Pós-Moderno. A lógica cultural do capitalismo tardio.* Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Atica, 2000.

24 LYOTARD. Jean-François. *La condition post-moderne.* Paris: Editions de Minuit, Collection Critique, 1979, P. 81.

25 O coletivo Heróis do Cotidiano é um coletivo de artistas que investigam a questão do herói na contemporaneidade através de performances e intervenções urbanas que integram o espaço urbano como um elemento dramatúrgico na criação de uma relação performer/transeunte, que atualiza o questionamento em volta deste tema.

26 Elenco: Alessandra Maestrini, Danielle Barros, Josie Antello e Maria Clara Gueiros. Cenário: Fernando Mello da Costa. Iluminação: Aurélio de Simoni. Figurinos: Inês Salgado. Música: Tato Taborda. Produção: Ana Barroso e Sérgio Miguel Braga.

27 MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance artística e espaços de fogo cruzado. In: MEDEIROS, Maria Beatriz e MONTEIRO, Marianna (org.), *Espaço e performance.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007, pp. 117-118.

28 UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu?. In: *Folhetim – Revista do Teatro do Pequeno Gesto*, n°13, Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: abr./jun. 2003.

29 Ibid., p. 10.

30 Ibid., p. 12.

31 A autora explica, por exemplo, que em *Fedra* de Racine, a didascália "Fedra se senta" tem um sentido profundo, pois o código trágico obrigava o ator a se manter de pé.

32 Ibid., p. 15.

33 Esta discussão foi o tema central do Simpósio "A adaptação literária ou teatral de textos clássicos na Contemporaneidade", organizado pelos Professores-Doutores Gilson Motta, Marisa Werneck e Tania Alice, no Congresso Internacional da ABRALIC, em São Paulo, nos dias 13 a 17 de julho de 2008.

34 Ibid., p. 20.

35 Ibid., p. 29.

36 Ibid., p. 30.

37 Entrevista com Moacir Chaves, realizada em sua residência no Rio de Janeiro, no dia 25 de janeiro de 2008.

38 HELIODORA, Bárbara. Uma interessantíssima experiência do uso da palavra. In: *Jornal O Globo*, 05/12/2005.

39 COELHO, Sergio Salvia. Utopia concede lucidez feminina a Thomas Morus. In: *Folha de São Paulo*, 18/02/2006.

40 Ibid., p. 35.

41 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio.* São Paulo: Cia das Letras, 1988.

42 LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo.* Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. São Paulo: Manole, 2006.

43 BAKTHIN, Mikhael. *Cultura popular na Idade Media e no Renascimento.* Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1987.

44 MAGGIO, Sergio. Utopia possível. In: *Correio Braziliense*, 21/10/2006.

45 Cf. entrevista acima citada.

46 Ibid., p. 36.

47 CHAVES, Moacir. Texto do programa do espetáculo *Utopia.*

48 ALVES DE LIMA, Mariângela. No palco, a lucidez crítica de Thomas More. In: *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 18 de fevereiro de 2006.

49 GADAMER, H.G. *Verité et méthode.* Paris: Editions du Seuil, 1976.

50 JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception.* Paris: Gallimard, 1978.

51 LYOTARD, Jean-François. Du bon usage du post-moderne . In: *Magazine Littéraire*, mars 1987, p. 97.

52 DEBORD, Guy. *La société du spectacle.* Paris: Folio Essais, 1967.

53 LIPOVESTSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos.* São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

54 JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain.* Paris: Folio, 2005.

55 Palestra proferida por Miguel Benasayag no ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas) em Belo Horizonte, 13.04.2006.

56 TRAEGER, Claus, *Weimarer Beitraege.* Weimar: 1972.

57 ABREU, Luis Alberto de. *A restauração da narrativa*, texto disponibilizado por Francisco Medeiros no ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas, 2006) de Belo Horizonte na Oficina "Guantánamo: defendendo a liberdade em nome da honra".

58 Elenco: Danilo Camassuti, Renato Cordeiro, Danilo Marcelino Roxette, Ana Paula Hubli, Henrique Dutra, Mariana de Mesquitah, Tarcísio Moreira. Cenografia e figurinos: Gilson Motta. Iluminação: Berilo Luigi. Sonoplastia: Tania Alice. Preparação vocal e preparação de atores: Sandra Parra e Eloisa Brantes Mendes. Produção: Renato Freitas Cordeiro, Mariana Mesquitah, Henrique Dutra.

59 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade.* São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997, p. 9.

60 LEVY-STRAUSS, Claude. The Structural Study of Myth. In: Myth, a Symposium. *Journal of American Folklore*, v. 78, n 270, out./dez. 1955.

61 FOLEY, Helene. *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy.* Washington, DC, 1998. Disponível em: http://www.216.158.36.56/Publications/PressTalks/FOLEY98.html. Último acesso: 01/2009.

62 COUTINHO, Eduardo. *Revisitando o Pós-Moderno.* op. cit., p. 170.

63 Ibid.

64 Ibid.

65 A montagem estreou no dia 19 de julho de 2007, no Festival de Ouro Preto e Mariana, com direção de Gilson Motta e Tania Alice, com os atores Marianna de

Mesquita, Danilo Camassuti, Ana Paula Hubli, Danilo Roxette, Renato Cordeiro, Henrique Dutra e Tarcisio Moreira.

66 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

67 Martin Esslin, em *O teatro do absurdo*, reflete sobre os limites dessa apelação inventada por ele, já que nenhum dos dramaturgos contemplados por essa apelação – como Beckett, Ionesco ou Arrabal – concordavam com essa denominação categorizante.

68 LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique.* Paris: L´Arche, 2002.

69 A visão de Lehmann é muito atenta em relação às complexidades da cena pós-moderna. Porém, não pode ser considerada, como podemos observar muitas vezes, como uma Bíblia da Contemporaneidade, já que se trata de uma visão esboçada nos anos de 1990 na Alemanha e que não contempla grande parte das produções contemporâneas e seus contextos de produção.

70 BARTH, John. The Literature of Replenishment – Postmodern fiction. In: *The Friday Book. Essay and Other Non-Fiction.* New York: Putnam´s Sons, 1984, p. 203.

71 FERNDANDES, Silvia. Subversão no palco. In: *Revista Humanidades.* Brasília, UNB Editoras, nov. 2006.

72 ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double.* Paris: Folio, 1964.

73 LEHMANN, op. cit., p. 34.

74 SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre. De l´utopie au désenchantement.* Paris: (s/n), 2000, p. 63.

75 Esta tabela é baseada principalmente no livro *Nouveaux territoires du dialogue*, organizado por Jean-Pierre Ryngaert (2005).

76 No artigo "Coralidade", o pesquisador francês Martin Mégevand define a coralidade como "uma disposição particular das vozes que não remete nem ao diálogo, nem ao monólogo; requer uma pluralidade (no mínimo, duas vozes), contorna os princípios do dialogismo, da reciprocidade, da fluidez, do encadeamanto, preferindo uma retórica da dispersão (atomização, parataxe, explosão) ou a composição de diferentes falas que se respondem musicalmente (superposição, eco, todos os efeitos da polifonia"). (*Novos territórios do diálogo*, op. cit., pp. 37-38).

77 Segundo Sarrazac, o sujeito rapsódico costura épico, lírico e dramático e efetua uma mediação visível entre personagens e espectadores.

78 No livro *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon propõem a ideia de "teatro figural" para caracterizar a nova forma de interpretação do ator no texto pós-dramático, interpretação que vai além da construção de um personagem, já que este vem sendo dissolvido pelas novas dramaturgias.

79 LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio – ensaio sobre o individualismo contemporâneo.* Trad. Miguel Serras Pereira e de Ana Luísa Faria. São Paulo: Manole, 2006.

80 BAUMAN, Zygmunt. *Mal-Estar da Pós-Modernidade.* Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

81 ARISTÓTELES. *Poética.* Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994 (Coleção Estudos Gerais / Série Universitária).

82 HATTENSTONE, Simon. Artigo publicado no jornal The Guardian após a montagem póstuma de *Psicose 4.48*, em junho 2000 por James Mcdonald.

83 BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos.* Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

84 NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia.* Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

85 Entrevista realizada por Nils Tabert. In: SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane et le théâtre.* Paris: Editions de l'Arche, 1997, p. 125.

86 KANE, Sarah. *Phaedra´s Love.* Londres: Methuen, 2002, cena I.

87 Idem, p. 17.

88 Idem, p. 23.

89 Idem, p. 19.

90 Idem, p. 25.

91 Idem, p. 25.

92 Entrevista realizada por Nils Tabert. In: SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane et le théâtre*, op. cit, p. 133.

93 Kane, Sarah. *Phaedra's Love*, op. cit., p.34.

94Entrevista realizada por Nils Tabert na Revista *Outre Scène – Revue du Théâtre National de Strasbourg*, n° 1. Paris: Fevereiro de 2003, p. 136.

95 BAUDRILLARD, Jean. Senhas. In: RIBEIRO, Martha. *O amor de Fedra* : para uma alegoria do obsceno. In: Revista Folhetim – Revista do Teatro do Pequeno Gesto, n° 23. Rio de Janeiro, jan.-jun. 2006, p. 62.

96 Ibid., p. 72

97 SIERZ, Aleks. *In-yer-face – the british drama today*. London: Faber and Faber, 2001, p. 109.

98 MARTIN-PEREZ, Valérie. *Sarah Kane et le théâtre de la cruauté*. Disponível em: http://www.serieslitteraires.org/publication/article.php3? id_article=56>. Acesso em: 23 Nov. 2007.

99 Estes elementos fundadores da encenação foram elaborados por Gilson Motta e Tania Alice durante o processo de montagem da peça.

100 LEGANGNEUX, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*. Louvain: Presses Universitaires Septentrion, 2004.

101 Entrevista publicada na *Revista Outre Scène – Revue du Théâtre National de Strasbourg*, op. cit., p. 47.

102 Elenco: Alessandro Brandão, Carol Nemetala, Catarina Accioly, Dora Wainer, Lanna Guedes, Marcos Ferreira, Mariana Nunes, William Ferreira e Vera Holz e Aderbal Freire-Filho (atores convidados). Tradução das peças: Barbara Heliodora. Figurinos: Ana Miguel. Iluminação e Fotografia: Dalton Camargos. Produção: Lígia de Medeiros.

103 Citado como dedicatória em GUIMARÃES, Adriano e Fernando. *Todos os que caem – All that fall*. Brasília: Editora do CCBB, 2004.

104 JAMESON, Fredric. *Fim da arte ou Fim da história? A virada cultural – reflexões sobre o Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, pp. 125-155.

105 A respeito da expressão "teatro do absurdo", ver capítulo sobre *Esperando Godot* de Beckett.

106 Entrevista realizada com os Irmãos Guimarães na Oi Futuro, Rio de Janeiro, no dia 3/03/2008, às 17:00.

107 As apresentações cariocas nos dias 15,16 e 17 de fevereiro de 2008 contaram com a participação de Aderbal Freire-Filho.

108 As apresentações cariocas nos dias 15,16 e 17 de fevereiro de 2008 contaram com a participação de Vera Holtz.

109 ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 22.

110 BIRRINGER, Johannes. Postmodernism and Theatrical performance. In: BERTENS, Hans & FOKKEMA, Douwe (eds). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 129-140.

111 MARRANCA, Bonnie. The Theatre of Images. In: *Performing Arts Journal Publications*. New York: 1985, p. 78.

112 FERAL, Josette. Performance and Theatricality. In: *Modern Drama*. Ney York: 1982, p. 175.

113 CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 127.

114 JACQUARD, Emmanuel. Soixante-dix années d'avant-guarde et de contestation. In: *Le théâtre de dérision – Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris: Gallimard, collection Tel, 1998.

115 MOSTAÇO, Edélcio. O Teatro Pós-Moderno. In: GUINSBURG e BARBOSA, *O Pós-Modernismo*. São Paulo: 2005.

116 A ligação parece evidente, mesmo se em seguida, Schechner aprofundou a pesquisa sobre a performance ritual, em uma abordagem antropológica.

117 MOSTAÇO, Edélcio, op. cit., p. 564.

118 Ibid., p. 571.

119 VILLAR, Fernando. PerformanceS. In: *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003.

120 COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 98.

121 SAMOS, Adrienne e MOSQUERA, Gerardo (org.). *Panorama da Arte Brasileira (dessarrumado) – 19 desarranjos*. São Paulo: Editora do MAM, 2003.

122 FREIRE, Christina. Afasias na crítica de arte contemporânea. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org.), *Os lugares da crítica da arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 74.

123 LESSA, Jefferson. Pouco a dizer, mas muito a mostrar. In: *Jornal O Globo*, 2 mar. de 2008.

124 Ver a respeito da exposição "Marcel Duchamp" no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), cuja abertura aconteceu no dia 16 de julho de 2008.

125 O mito desse jogo de xadrez é analisado por Marilia Panitz Silveira em seu artigo sobre o trabalho dos Irmãos Guimarães, em "Sobre armários e seus vazios", em GUIMARÃES, Adriano e Fernando. *Happily ever after / Felizes para sempre*. Brasília: Editora do CCBB, 2001.

126 Elenco: Angélica Fontes, Carlos Jamacaru, Emanoel Rocha, Emidio Sanderson, Gleidson Vieira, Laiany Rodrigues, Lita Ribeiro, Luiz Renato, Marcyah Mesquita, Nalu Alves, Pretinho Jones, Sergio Presley, Tania Alice, Thyago Teixeiro, Toni Newman, Zecaa Gonçalves. Iluminação: Walter Façanha. Cenografia: Sanzio Marden e Chico Expedito. Figurino: Chico Expedito e Toni Newman. Preparação corporal: Andrea Bardawil e Acleiton Vicente. Preparação vocal: José Brasil Filho

e Kelly Brasil. Sonoplastia: Chico Expedito e Denis Leão. Produção: Sergio Saboya e Francisco Expedito.

127 BEUYS, apud BARRIGA, Merle Ivone e Rodrigo Garcez, O mercado da performance. In: *Espaço e performance*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007, p. 139.

128 BERRETINI, Célia. Samuel Beckett, o inventor da farsa metafísica. In: O Estado de São Paulo, 5 de fevereiro de 2000.

129 BARTHES, Roland. Godot Adulte. In: *Ecrits sur le théâtre*, Paris: Points Essais, 2002, p. 59.

130 BUZZATI, Dino. *O deserto dos Tártaros*. Trad. J.R. Wilcock. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

131 Citado por JACQUARD, Emmanuel. *Le théâtre de dérision*. Paris: Gallimard, 1988, p. 249.

132 JAUSS, Hans-Robert. Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard, 2005, p. 270.

133 Ibid., p. 272.

134 BERNANOCE, Marie. *Ecrire et mettre en espace le théâtre*. Grenoble: Editions Delagrave, 2002.

135 ELIOT, T.S. *Da poesia e dos poetas*. Trad. Junqueira. São Paulo: Editora Brasilense, 1991.

136 A ironia do destino fez com que um dia antes da estreia, na inauguração do teatro São João, no dia 29 de Dezembro de 2004, a Cia fosse impedida de ensaiar por causa dos discursos políticos intermináveis, sendo que um inclusive atribuiu a peça de Beckett a Shakespeare, o que provocou uma contundência maior ainda do discurso de Lucky no palco.

137 Entrevista de José Saramago no documentário sobre o olhar *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2003.

138 Francisco Expedito, palestra proferida numa mesa redonda sobre o processo e encenação de Esperando Godot, organizada pela Universidade Valé do Acaraú (UVA), Sobral, no dia 20/10/2003, na presença de Sérgio Saboya, produtor cario-

ca, Raimundo Nonato de Souza, ator e produtor em Sobral, e da qual participei como atriz da peça e professora desta Universidade.

139 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 8.

140 ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

142 JACQUARD, Emmanuel, op. cit., p. 49.

143 ESSLIN, op. cit., p. 39. A questão do drama estático é analisada com mais aprofundamento por Szondi em *Teoria do drama moderno*.

144 MAURIAC, Claude. *L'Allitérature contemporaine*. Paris: Albin Michel, 1958, p. 43.

145 A última gravação de Krapp foi encenada em 2005 por Francisco Medeiros (SP) a partir dos diários de montagem de Beckett, prestando igualmente uma homenagem ao Teatro do Absurdo.

146 Na montagem de Jouanneau, Vladimir e Estragon eram operários; a releitura da peça foi efetuada unicamente a partir da visão de luta de classes.

147 KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: col. Ensaios, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

148 AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Autores, Escrituras dramáticas. In: *Ecrire pour le théâtre – les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris: CNRS Editions, 2003, p. 21.

149 As pesquisas sobre as regras de composição da telenovela revelaram que para que uma novela tenha sucesso deverá haver de 7 em 7 minutos um "MBH" ("moment bouleversant d'humanité" –, literalmente, "momento profundamente humano") como reencontros, mortos ressuscitados... Quanto menor for o intervalo dos "MBH", maior será a chance de sucesso da telenovela.

150 Entrevista de Francisco Expedito, publicada no Caderno Cultural do Jornal Noroeste, 30 de dezembro de 2004.

151 Na Divina Comédia, Dante compara as almas desejosas de atravessar o Aqueronte a folhas mortas. Na adaptação de Francisco Expedito, Nag, Nell et Nill comentam que o ruído das folhas mortas assemelha-se ao ruído dos homens falando de seus passados.

152 Trata-se do projeto "Oficina Escola", baseado em São Paulo com uma ramificação em Sobral.

153 Depoimentos coletados na pesquisa realizada na Universidade Vale do Acaraú (UVA) após o espetáculo.

154 Elenco: Bel Garcia, César Augusto, Felipe Rocha, Fernando Eiras, Malu Galli, Marcelo Olinto. Substituições: Enrique Diaz, Susana Ribeiro, Emílio de Melo. Assistente de direção: Mariana Lima e Daniela Fortes. Cenografia: Marcos Chaves e César Augusto. Figurino: Marcelo Olinto. Iluminação: Maneco Quinderé. Direção de cena: Marcia Machado. Direção de movimento: Andréa Jabor. Preparação corporal: Cristina Moura. Sonoplastia: Lucas Marcier, Rodrigo Marçal, Felipe Rocha. Produção: AR Produções artísticas.

155 KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Folio Essais, 1996, p. 57.

156 BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski, Jacó Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 185.

157 Cf. ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

158 Hamlet não mata o tio enquanto ele está rezando, já que ele não tem provas objetivas de sua culpa: isso é uma característica do espírito científico. Da mesma forma, Hamlet vai montar uma peça de teatro para que o tio, que casou com a Rainha, sua mãe, se reconheça e fique apavorado, o que é outra característica do espírito de investigação. As características do espírito científico de Hamlet são analisadas com mais precisão por Rodrigo Lacerda na Palestra "Hamlet e a criação do sujeito moderno", disponível em DVD na Série *Mitos literários do Ocidente e da Modernidade*, Espaço Cultural CPFL, Curadoria de Manuel da Costa Pinto.

159 Nesse sentido, observa-se um paralelo entre a vivência de Shakespeare e a vivência de outros artistas do Renascimento, como Michelângelo, chamado "O Divino" e que considerava que ele tinha de dar continuidade à obra de Deus.

160 BLOOM, Harold. O Universalismo de Shakespeare. In: *Shakespeare ou a Invenção do Humano*. Trad. José O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001, pp. 27-28.

161 GUIRALDELLI, Paulo. Shakespeare, o fundador da Modernidade. In: *Revista Entre Clássicos – Shakespeare*, volume 2. São Paulo: Editora Duetto, 2006.

162 Cf., a respeito, o filme A Bela do Palco de Billy Gudrup e Claire Danes, 2005.

163 ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 102.

164 A tentativa de aproximar a universalidade de *Hamlet* foi igualmente uma das metas de Peter Brook, quando realizou a encenação de *Hamlet* em 2001, trabalhando de forma a criar uma ligação pelo viés da interculturalidade.

165 GASSNER, John. Shakespeare. In: *Mestres do teatro I*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974.

166 SURGERS, Anne. La scène élisabethaine (fin XVI siècle jusque 1642). In: *Scénographies du théâtre occidental*. Paris: Nathan, 2000.

167 JUSTINO, Maria José. Criticar... é entrar em crise – Uma perspective histórica da crítica da arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org.), *Os lugares da crítica da arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 28.

168 PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos – textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 335.

169 LISTA, Giovanni, Du happening à la performance. In: *La scène moderne*. Paris: Editions Carré, 1997, p. 331.

170 MACKSEN, Luiz. Dois pontos de vista sobre um mesmo ensaio de *Hamlet*. Jornal do Brasil, 13/04/2004.

171 FERRACINI, Renato. *A arte de não representar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

172 GOMES, André. Ofélia é ele. In: Jornal O Dia, 27/05/2004, p. 5.

173 FONSECA, Rodrigo. Desmontando Hamlet. In: Jornal do Brasil, 08/04/2004, Caderno B, p. 3.

174 HELIODORA, Bárbara. Brincadeira não contribui para compreensão do texto. In: O Globo, 15/04/2005, 2° Caderno, p. 4.

175 LESSA, Jefferson, Leitura iconoclasta resgata ideais antropofágicos. In: Jornal O Globo, 15/04/2005, 2° Caderno, p. 4.

176 Ibid.

177 TORO, Afonso de. Hácia um modelo para el teatro postmoderno?. In: *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990, pp. 13-42.

178 DIAZ, Enrique. Texto do Programa da peça *Ensaio.Hamlet*.

179 GUATTARI, Félix e DELEUZE, Gilles. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Gerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leal e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, p. 20.

180 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Rhizome. Introduction*. Paris: Minuit, 1976.

181 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le danseur de solitudes*. Paris: Minuit, 2006, pp. 32-33.

182 DIAZ, Enrique. A Cia dos Atores. In: Revista Sete Palcos, número 3. Coimbra: setembro de 1998, p. 50.

183 DIAZ, Enrique. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Senac, 2006, pp. 33-34.

184 AGRA, Lúcio. Mobilidade no contemporâneo: os espaços da performance. In: MEDEIROS, Maria Beatriz e MONTEIRO, Marianna (org.), *Espaço e performance* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007, p. 79.

185 Essa apresentação ocorreu no dia 15 de fevereiro de 2003.

186 A expressão é de Claudia Schapira, diretora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Cf. http://www.nucleobartolomeu.com.br. Último acesso em 07/07/2008.

187 ARDENNE, Paul. *Un art contextuel, – Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004, pp. 11-12.

188 A ocupação na Praça da Sé aconteceu no dia 25 de janeiro de 2003.

189 Essa performance foi realizada no dia 25 de maio de 2003.

190 Essa performance aconteceu no dia 26 de abril de 2003.

191 ARDENNE, Paul. *Un art contextuel – Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, op. cit., p. 110.

192 BASTOS, Maria Alice Junqueira. Arquitetura brasileira e Pós-Modernismo. In: GUINSBURG e BARBOSA, *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

193 COHEN-CRUZ, Jan. Street Art and the Revolution. In: *Radical Street Perfromance – An International Anthologie*. Londres/New York: Routledge, 1998, p. 78.

194 Performance realizada no dia 15 de agosto de 2003.

195 Essa performance foi realizada em setembro de 2003.

196 WAISMAN, M. O Centro se desloca para as margens. In: Projeto número 129, janeiro e fevereiro de 1990, pp. 73-77.

197 Elenco: Bruna Paoli, Claudia Schapira, Dani Nega, Eugênio Lima, Ícaro Rodrigues, Jé Oliveira, Luaa Gabanini, Marcela Maita, Raphael Garcia, Roberta Estrela D'Alva, Tatiana Lohmann e Thomas Miguez. Direção de arte e Cenografia: Julio Dojcsar. Direção musical e coreográfica: Eugênio Lima. Produção: Maysa Lepique e Renata Lira.

198 SALLES, Ecio. *Poesia Revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 35.

199 SCHUSTEMAN, Ricard. *Vivendo a arte – o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, p. 145, citado por SALLES, Ecio, op. cit, p. 45.

200 SANTOS, Valmir. Núcleo Bartolomeu de Depoimentos saúda em peça sua Frátria amada Brasil. In: Folha de São Paulo, 7/09/2006.

201 NÉSPOLI, Beth. Mítica que brota nas ruas da cidade. In: Estado de São Paulo – Caderno 2, 8/09/2006.

202 DEMPSEY, Amy. Pós-Modernismo. In: *Estilos, escolas & movimentos – Guia enciclopédico da arte moderna*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, pp. 271-272.

203 Depoimento de Claudia Schapira, "Desenvolvimento da linguagem no processo criativo do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos" (2006), disponibilizado pela diretora na entrevista realizada com ela no mês de julho de 2007, na pesquisa de Iniciação Científica "A adaptação de clássicos em linguagem contemporânea" com a aluna Bartira Fortes, dentro do NDA (Núcleo de Estudos em Artes) do DEART (Departamento de Artes Cênicas) da UFOP.

204 FERNANDES, Sílvia. Teatro. In: Folha de São Paulo, 17 de dezembro de 2006.

205 BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

206 BORNHEIM, Gerd. *Brecht – a estética do teatro*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Edições Graal, 1992, p. 145.

207 Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld cria uma tabela comparativa entre o teatro naturalista e o teatro épico. Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 149.

208 Cf.: PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

209 ESSLIN, Martin, *Brecht – dos males, o menor*. Trad. Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 139.

210 NÉSPOLI, Beth. Potência é marca de Frátria amada. In: O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14 nov. 2006.

211 BRECHT, Bertold. Comment jouer aujourd'hui les classiques?. In: *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, coll. Pléiade, p. 93.

212 GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte Contemporânea e crítica de arte. In: *Os lugares da crítica da arte*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2005, p. 36.

213 EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter. *Teoria cultural de A a Z*. São Paulo: Editora Contexto, 2003, p. 256.

214 LEHMANN, Hans-Thiess. op. cit. p. 31.

215 HUTCHEON, Linda. op. cit. p. 43.

216 GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance. Do Futurismo ao Presente*: Jefferson Luiz Camargo / Carla Oliveira / Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

217 BENAMOU, Michel e CARAMELLO, Charles. Presence as play. In: *Performance in Postmodern Culture*: Center of Twentieth Century Studies, 1977, p. 3.

218 BAUDRILLARD, Jean. *Le Complot de L'Art*. Paris: Broché, 2006, p. 85.

219 Ibid., p. 89.

220 Ibid., p. 91.

221 HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 86.

222 BARRIGA, Merle Ivone e GARCEZ, Rodrigo. O mercado da performance. In: *Espaço e performance*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007, p. 139.

223 Cf., a respeito, o documentário de Milton Santos *Encontro com Milton Santos ou O Mundo Global visto do lado de cá*, que estreiou no Brasil em 2007, com direção de Silvio Tendler.

224 WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Trad. Maria Luiza de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

225 Um exemplo de enunciado performativo "Eu te prometo que": a promessa se realiza simultaneamente com a fala. A aplicação do conceito de arte performativa foi desenvolvida pelo crítico Cyril Jarton.

226 LYOTARD, Jean-François. La dent, la paume. In: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1995.

227 GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

228 Ibid., pp. 139-140.

anexo [mapeando os espetáculos

espetáculo	**direção**	**localização**	**ano de apresentação**	**obra de referência**
ensaio.hamlet	enrique diaz (cia dos atores)	rio de janeiro	2004	shakespeare, hamlet
resta pouco a dizer	irmãos guimarães	brasília	2008	peças curtas de beckett
utopia	moacir chaves	rio de janeiro	2001	thomas more, utopia
acordei que sonhava	cláudia schapira (núcleo bartolomeu de depoimentos)	são paulo	2003	calderón de la barca, a vida é sonho
frátria amada brasil	cláudia schapira (núcleo bartolomeu de depoimentos)	são paulo	2006	homero, odisseia
esperando godot	francisco expedito	sobral	2005	beckett, esperando godot
performances urbanas	cláudia schapira (núcleo bartolomeu de depoimentos)	são paulo	2003	diversos
o amor de fedra	gilson motta / tania alice	ouro preto	2007	sarah kane, phaedra's love

[referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

ANDERSON, P. A*s origens da Pós-Modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANJOS, Moacir dos. *Local / global: Arte em transito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel – Création artistique en milieu urbain, en situation d´intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Folio, 1964.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *Écrire pour le théâtre – les implications de l´écriture dramatique*. Paris: CNRS Editions, 2003.

BAKHTIN, Mikhaël. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTH, John. The Literature of Replenishment – Postmodern fiction. In: *The Friday Book. Essay and Other Non-Fiction*. New York: Putnam´s Sons, 1984.

BARTHES, Roland. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Points Essais, 2002.

BANU, Georges. *Tragédie grecque – Défi de la scène contemporaine*. Louvain: Publication du Centre d´Etudes Théâtrales, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BAUDRILLARD, *Le Complot de L´Art*. Paris: Broché, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique (de l´art contemporain au documentaire)*. Paris: Champs Flammarion, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique Editions, 2003.

BERNANOCE, Marie. *Ecrire et mettre en espace le théâtre*. Grenoble: Editions Delagrave, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski, Jacó Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BLOOM, Harold. *Shakespeare ou a Invenção do Humano*. Trad. José O´Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

BORIE, Martine de Rougemont, SCHÉRER, Jacques. *Esthétique théâtrale*. Paris: Sedes, 1982.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A Estética do Teatro*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Edições Graal, 1992.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BUZZATI, Dino. *O Deserto dos Tártaros*. Trad. Fúlvia Moreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CALVINO, Italo. *Para que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.* Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editorial da UNESP, 1997.

COELHO, Teixeira. *Moderno, Pós-Moderno: modos e versões.* São Paulo: Iluminuras, 2005.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN-CRUZ, Jan. Street Art and the Revolution. In: *Radical Street Performance – An International Anthologie.* Londres/New York: Routledge, 1998.

Coletivo. L'identité nationale face au postmodernisme. Revues d'Idées número 3, outubro de 2006. Paris: Controverses, 2006.

Coletivo. Outre Scène: Dialogue avec les classiques. Strasbourg: Editions du Théâtre National de Strasbourg, maio de 2005.

Coletivo. Outre Scène: Sarah Kane. Strasbourg: Editions du Théâtre National de Strasbourg, fevereiro de 2003.

CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna – Introdução às teorias do contemporâneo. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

COUTINHO, Afrânio (org.) *A Literatura no Brasil.* São Paulo: Global, 1997.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina.* Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

COUTINHO, Eduardo. Revisitando o Pós-Moderno. In: GUINSBURG e BARBOSA, *O Pós-Modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

COUTO, Maria de Fátiam Morethy. *Por uma vanguarda nacional.* Campinas: Editora Unicamp, 2004.

DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art.* Paris: Editions du Seuil, 1989.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle.* Paris: Folio Essais, 1967.

DEMPSEY, Amy. Pós-Modernismo. In: *Estilos, Escolas & Movimentos – Guia Enciclopédico da arte moderna.* Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2005,

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux.* Paris: Minuit, 1980.

DIAS, Enrique (org.) *Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores.* Rio: Senac, 2006.

DIDI-HUBERMAN. *Le danseur de solitudes.* Paris: Minuit, 2006.

ECO, Umberto, *Lector in fabula.* Paris: Grasset, 1985.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.* Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter (org.). *Teoria Cultural de A a Z.* Trad. Marcelo Rollemberg. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

ELIOT, T.S. *Da poesia e dos poetas.* Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasilense, 1991.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo.* Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ESSLIN, Martin, *Brecht – dos males, o menor.* Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FEIX, Tania Alice. O Teatro na Pós-Modernidade: uma tentativa de definição estética. In: Revista Artefilosofia. Ouro Preto: Tessitura, 2007.

FERAL, Josette. Performance and Theatricality. In: Modern Drama. New York, 1982.

FERRACINI, Renato. *A arte de não representar como poesia corpórea do ator.* Campinas: Editora Unicamp, 2001.

FOLEY, Helen. *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy.* Washington: DC, 1998.

GADAMER, H.G. *Verité et méthode.* Paris: Editions du Seuil, 1976.

GASSNER, John. Shakespeare. In: *Mestres do Teatro I.* Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da Modernidade*. Trad. Maria Luiza Borges. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva: 1987.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org.), *Os lugares da crítica da arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da Performance – do Futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDBERG, RoseLee. *Performances, l´art en action*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUÉNOUN, Denis. *Lettre aux directeurs de théâtre*. Paris: L´Egaré, 1996.

GUIMARÃES, Adriano e Fernando. *Happily ever after / Felizes para sempre*. Brasília: Editora do CCBB, 2001.

GUIMARÃES, Adriano e Fernando. *Todos os que caem – All that fall*. Brasília: Editora do CCBB, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance. Do Futurismo ao Presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo / Carla Oliveira / Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOODMAN, Nelson. *Languages de l´art*. Paris: Hachette, 1990.

GROTOWKSI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Beatrice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUILBAUT, Serge. *Comment New York vola l´idée d´art moderne*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1996.

GUINSBURG, Jacó, *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mãe. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HALL, S. A identidade cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, L. Poética do Pós-Modernismo. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o Pós-Moderno. In: *Pós-Modernismo e política*. Heloisa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1982.

JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision*. Paris: Gallimard, 1998.

JAMESON, F. Pós-Moderno. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Atica, 2000.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural – Reflexões sobre o Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1973.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l´art contemporain*. Paris: Folio, 2005.

KANE, Sarah. *Phaedra´s Love*. Londres: Methuen, 2002.

KLEE, Paul. *Théorie de L´art moderne*. Paris: Folio Essais, 1996.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Senac, 1985.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre pós-dramatique*. Paris: L´Arche, 2002.

LEGANGNEUX, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne: Une utopie théâtrale*. Louvain: Presses Universitaires Septentrion, 2004.

LEVY-STRAUSS, Claude. The Structural Study of Myth. In: *Myth, a Symposium*, Journal of American Folklore, vol. 78, número 270, outubro/dezembro 1955.

LINS, Ronaldo Lima. *A indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e de Ana Luísa Faria. São Paulo: Manole, 2006.

LISTA, Giovanni, Du happening à la performance. In: La scène moderne. Paris: Editions Carré, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *The Post-Modern Condition*. Londres: Manchester University Press, 1984.

LYOTARD, Jean-François. La dent, la paume. In: *Des dispositifs pulsionnels.* Paris: Galilée, 1995.

MARRANCA, Bonnie. The Theatre of Imagens. In: *Performing Arts Journal.* New York: 1985.

MARTEL, Frédéric. *Theater – Sur le déclin du théâtre en Amérique (et comment il peut résister en France).* Paris: Editions La Découverte, 2006.

MAURIAC, Claude. *L´Allitérature contemporaine.* Paris: Albin Michel, 1958.

MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna (org.), *Espaço e performance.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

MERLEAU-PONTY. *Sens et non-sens.* Paris: Nagel, 1948.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité, modernité.* Paris: Gallimard, 1988.

MICHAUD, Yves. *L´art à l´état gazeux.* Paris: Stock, 2003.

MILLET, Catherine. *L´art contemporain.* Paris: Champs Flammarion, 2006.

MIQUEL, Jean-Pierre. *Propos sur la tragédie.* Arles: Actes Sud, 1998.

MOTTA, Gilson. A tragédia grega na cena brasileira contemporânea. In: Folhetim – Revista do Teatro do Pequeno Gesto, número 20. Rio de Janeiro: julho-dezembro 2004.

MOTTA, Gilson. Notas sobre o trágico e a tragédia em Friedrich Nietzsche. In: Folhetim – Revista do Teatro do Pequeno Gesto, número 13. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: abril-junho 2003.

NAUGRETTE, Catherine. *Esthétique théâtrale.* Paris: Armand Colin, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia.* Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1996

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado.* Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos – textos escolhidos III.* São Paulo: Edusp, 1998.

PLUCHARD, François. *L´art, un acte de participation au monde.* Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

REGY, Claude. *L´état d´incertitude.* Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2002.

Revista Humanidades, n° 52, edição especial "Teatro pós-dramático". Brasília: UNB Editoras, novembro de 2006.

RIOUT, Denis. *Qu´est-ce que l´art moderne?.* Paris: Gallimard, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RIBEIRO, Martha. *O Amor de Fedra* : para uma alegoria do obsceno. In: Revista Folhetim – Revista do Teatro do Pequeno Gesto, número 23. Rio de Janeiro: janeiro a junho, 2006.

ROSENBERG, B. e WHITE, D.M. *Cultura de Massa.* Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1973.

RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition.* Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain.* Paris: Hachette, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre (org.). *Nouveaux territoires du dialogue.* Arles: Actes Sud, 2005.

SABOURAUD, Frédéric. *L´adaptation.* Paris: CNDP, 2006.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SAMOS, Adrienne e MOSQUERA, Gerardo (org.). *Panorama da arte brasileira (dessarrumado) – 19 desarranjos.* São Paulo: Editora do MAM, 2003.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno?.* São Paulo: Editora Brasiliense, coleção Primeiros Passos, 2006.

SANTOS, Gilda Moreira dos. *A Pós-Modernidade no Brasil.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain.* Paris: Circé Poche, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre. De l´utopie au désenchantement.* Paris: (s/n), 2000.

SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane et le théâtre.* Paris: L´Arche, 2004.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots.* Paris: Gallimard, 1985.

SIERZ, Aleks. *In-yer-face – the british drama today.* London: Faber and Faber, 2001.

SUGERGS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental.* Paris: Nathan, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* Trad. Luiz Sergio Rêpa. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico.* Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TORO, Afonso de. Hacia um modelo para el Teatro Postmoderno. In: *Semiótica y Teatro Latinoamericano.* Buenos Aires: Galerna, 1990.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I e II.* L' école du spectateur. Paris: Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu?. In: Folhetim – Revista do Teatro do Pequeno Gesto, número 13. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: abril-junho 2003.

VATTIMO, G. *La Società Transparente.* Milão: Garzanti, 1989.

VIRILIO, Paulo. *A máquina de visão.* Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 2002.

VERNSTEIN, André. *La mise en scène et as condition esthétique.* Paris: Librarie Théâtrale, 1992.

VILLAR, Fernando. PerformanceS. In: Mediações performáticas latino-americanas. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet.* Trad. Maria Luiza de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna.* Trad. Betina Bishof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

[índice remissivo e onomástico

ABREU, Luis Alberto, 36
Adaptação, 17, 19-20, 26, 34, 36, 48-52, 54, 57, 73, 76-83, 89, 98-99,105-106
ADORNO, Theodor A., 65
Agit-prop, 36, 106
Alta-Modernidade, 20
Fronteira(s), 15-16, 20-23, 59, 61, 68, 89-90, 110, 116, 125-126
ARDENNE, Paul, 100, 103, 105-106, 124
ARISTÓTELES, 47, 50
ARTAUD, Antonin, 21, 42, 48, 52-54, 57, 65-67, 78, 113, 121-122
Atemporalidade, 28, 62
Atuação, 29, 87, 91, 115
AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, 81
BAKHTIN, Mikhaël, 31
BARCA, Calderón de la, 99, 109, 112-113, 120
BARTH, John, 16, 42
BARTHES, Roland, 15, 23, 34, 74, 127
BAUDELAIRE, Charles, 39, 101
BAUDRILLARD, Jean, 23, 52, 113, 122-123
BAUMAN, Zygmunt, 46-47, 122
BELL, Daniel, 19
BENASAYAG, Miguel, 35
BENJAMIN, Walter, 17, 34, 127
BERNANOCE, Marie, 76
BLOOM, Harold, 86
BORNHEIM, Gerd, 114
BRECHT, Bertold, 21, 26, 66, 78, 80, 109, 110, 113-114, 116
BROOK, Peter, 21, 66
BUZZATI, Dino, 75
CALVINO, Italo, 18, 31, 77
CALLE, Sophie, 101
Cânone, 16, 86
Capitalismo, 18, 21-22, 36, 59, 65, 70
CIA DOS ATORES, 19, 23, 85, 89
Clássico(s), 17-20, 25-28, 30-34, 37, 40-41, 46, 48, 53-54, 57, 60, 73, 75-77, 81, 85-86, 91-92, 95, 98-99, 109, 114, 116-117, 120-121, 127-128
COELHO, Sergio Salvia, 30
COHEN, Renato, 20, 67-69, 101, 126
CONNOR, Steven, 65-66
Contemporaneidade, 19, 31-33, 46, 54, 89-90, 93, 95, 120, 126, 128
Contemporâneo(a), 18, 21-23, 26, 28-32, 35-37, 41-43, 46-47, 49, 52, 55-57, 70, 76-77, 81, 88, 97-100, 111-112, 116-117, 119-120, 122-124, 126-128
Contracultura, 35-36, 103
Coro, 54-57, 112
COUTINHO, Eduardo F., 16, 40-41, 57
Crítica, 30, 32-33, 35, 54, 70, 74, 88-89, 91, 111-112, 114, 116, 119, 121, 124, 126
Cultura(s), 16, 18, 33, 36, 42, 59, 65, 68, 82, 92, 97, 105-107, 109-110, 124-125, 127
CHAVES, Moacir, 19, 25-26, 29-34, 36, 121, 125
DEBORD, Guy, 18, 35, 52, 56, 77, 121
DELEUZE, Gilles, 23, 35, 43, 93-94, 103, 129
DEMPSEY, Amy, 112
DIAZ, Enrique, 19, 85-86, 88-89, 91-94, 120
DIDI-HUBERMAN, Georges, 93-94

DOSTOIEVSKI, 49
Dramático, 19, 26, 30, 32, 43-45, 54, 103
Dramaturgia, 17, 21, 28-30, 40, 45, 66, 78, 95, 98, 127
DUCHAMP, Marcel, 71
ECO, Umberto, 17, 126, 127
EDGAR, Andrew, 120
ELIOT, T.S., 76
Encenação, 20, 26, 31, 32, 34, 39-40, 46, 52-54, 56-57, 60-62, 65-71, 78, 80-83, 86, 88, 90-91, 99, 109, 115-116, 120, 123-124, 127
Encenador(a),(es), 21-22, 27-29, 31, 34, 75, 77
Engajamento, 17, 34-35, 46, 106, 110, 123
Ensaio.Hamlet, 19, 23, 88-90, 92-93, 95, 120, 123-124, 126-127
Esperando Godot, 19, 60, 73-77, 79, 81-82, 124
Espetacularização, 18, 52, 77, 103
Espetáculo(s), 17-19, 23, 25-26, 28, 30, 32-33, 36-37, 55-56, 60, 65, 68, 70, 77-79, 89-91, 93-95, 98-100, 109, 111, 114-116, 120, 123-127
ESSLIN, Martin, 78-79, 114
Estética(s), 15, 17-18, 20-21, 23, 31-32, 40, 42-43, 59, 65, 70, 73-75, 78, 83, 86, 97-98, 100, 103, 107, 109-110, 112-116, 119-122, 124-125, 127-128
Estética da Recepção, 17, 31, 73, 75, 127
EURÍPEDES, 39, 40, 46-49, 51
EXPEDITO, Francisco, 19, 73, 76-79, 81-83, 121
Experimental, 17, 19, 52, 86
FERNANDES, Silvia, 42, 113
Ficção, 43, 59, 95
FOLEY, Helen, 40
FOREMAN, Richard, 66
FOUCAULT, Michel, 27, 34
Frátria amada Brasil, 19, 99, 109, 111, 115-116, 120, 123
FREIRE FILHO, Aderbal, 26, 30, 68
GADAMER, H. G., 34
GASSNER, John, 88
GAUCHET, Marcel, 26

GIDDENS, Anthony, 20
GOLDBERG, RoseLee, 121, 124
GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, 120
GROTOWKSI, Jerzy, 15, 21, 28, 66
GUÉNOUN, Denis, 119, 127-128
Hamlet, 85-93, 95, 120
HATTENSTONE, Simon, 47
HELIODORA, 30, 91-92
HERÓIS DO COTIDIANO, 23, 102
HOMERO, 99, 109, 111, 115
IBSEN, 26
In-yer-face, 52-54, 57
IRMÃOS GUIMARÃES, 19, 59, 68-69, 71, 121, 126
JACQUART, Emmanuel, 78
JAMESON, Fredric, 18, 21, 59, 65
JAUSS, Hans-Robert, 17, 34, 75, 127
JIMENEZ, Marc, 35
Junção, 15, 20-21, 40, 42, 59-60, 68-69, 87-88, 91-92, 97, 109, 124-126, 128
KANE, Sarah, 19, 39-41, 46-55, 57, 123
KLEE, Paul, 85
KUSNET, Eugênio, 80
LEHMANN, Hans-Thies, 19, 21, 41-43, 121
LEVY-STRAUSS, Claude, 39
LIMA, Mariângela Alves de, 33, 34
Linguagem, 16, 20, 26, 29, 54, 60, 61, 66-67, 69, 71, 73-74, 76-79, 81, 85, 89-90, 93, 98-99, 101, 110, 113, 115
LIPOVETSKY, Gilles, 31, 35, 46, 56, 122
LISTA, Giovanni, 90
Lógica(s), 16, 21, 30, 40, 44, 66, 76, 93, 97, 123-124, 127, 129
LYOTARD, Jean-François, 22-23, 34-35, 86, 122, 127
MAETERLINK, Maurice, 41
MAGGIO, Sergio, 31
MARDEN, Sanzio, 82

MARTIN-PEREZ, Valérie, 54
MAURIAC, Claude., 79
MEDEIROS, Maria Beatriz, 25
Metaficção, 19
Metanarrativa, 22, 85-86, 122
MICHAUD, Yves, 19
MNOUCHKINE, Ariane, 21
MODERNIDADE, 16, 20, 44, 83, 85-89, 91, 95, 107
MODERNISMO, 16, 21, 92, 113
MORE, Thomas, 25, 29-32, 121
MOSTAÇO, Edélcio, 67-68, 92
MOTTA, Gilson, 19, 39, 100
MULLER, Heiner, 18, 41
MUSSET, 26
NIETZSCHE, 47-48, 54, 65, 78, 89
NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS, 19, 97-98, 101-102, 104, 106, 109-111, 115-116, 120-121, 123-124, 126-127
O amor de Fedra, 19, 39-40, 46, 48-49, 52, 56, 126
O rei da vela, 67
Odisseia, 20, 99, 109, 111, 113, 115-116, 120
OITICICA, Helio, 89
OLSEN, Mark, 21
PEDROSA, Mário, 89
Percepção, 17, 19, 29, 31, 36, 42, 60, 66, 81
Performance(s), 17, 19-20, 23, 43, 59-71, 90, 97-106, 109, 120-127,
Perspectiva(s), 21-22, 30-31, 42, 49, 52, 60, 66, 78-79, 85-87, 91, 93, 97, 99, 102, 109-110, 115
PLANCHON, 28
Plateia, 17, 34-35, 52-53, 56, 62, 66, 74, 78, 82-83, 87-88, 90-91, 114, 128
Pluralidade, 16, 92-93
Poder, 20, 46, 70, 98, 116, 126
Pós-Dramático, 21, 41-44, 46, 57, 121
Pós-Modernidade, 16-20, 22-23, 25-29, 34-35, 40-42, 44, 46, 54, 57, 59, 66-68, 71, 81, 85-86, 88-89, 91-92, 98, 106-107, 110, 116, 119-120, 122, 125, 128

Pós-Modernismo, 15-16, 18-21, 40, 59, 65, 67, 78, 92, 103, 110, 120-121
PROPP, Vladimir, 79
RACINE, 39, 46, 48-49, 51, 75
Racionalismo, 22, 40, 44, 48, 88
Releitura, 17, 19, 26-27, 37, 40, 46, 57, 68, 73, 80, 105-106, 122
Representação, 26-27, 35, 43, 54, 56-57, 71, 76, 87, 90, 95, 113
RIBEIRO, Martha, 52
Roland Barthes, 15, 23, 34, 74, 127
Romantismo, 31, 41
ROSENFELD, Anatol, 43, 85-86
ROUBINE, Jean-Jacques, 87
SALLES, Ecio, 110
SAMOS, Adrienne, 69
SANTOS, Jair Ferreira dos., 18, 78, 125
SARRAZAC, Jean-Pierre, 43, 45
SARTRE, 26, 78
SCHAPIRA, Cláudia, 19, 109, 112-113, 125
SÊNECA, 39, 46, 48-49, 51, 57
SHAKESPEARE, 26, 57, 77, 85-88, 90, 95, 109
SIERZ, Aleks, 53
SÓCRATES, 18
SZONDI, Peter, 41, 43
TCHEKHOV, 26
Teatralização, 28, 30, 127
Teatro da Crueldade, 52-54, 57, 66
TEATRO OFICINA, 67
Tragédia(s), 28, 39-40, 47-48, 50-51, 54-55, 57, 85, 87, 91-92, 106
ÜBERSFELD, Anne, 26-28, 30, 32, 113
Utopia, 25, 26, 28-30, 34, 36, 120, 123
VATTIMO, G., 17
VIGNY, 26
VILLAR, Fernando, 68
VIRILIO, Paulo, 17

VITEZ, 28
WARLIKOWSKI, Krzysztof, 57
WERTHEIM, Margaret, 125
WILSON, Bob, 66
Wirkung, 34
Work in progress, 20, 69, 101, 126

[agradecimentos

ao CNPQ, pela bolsa de pesquisa, e à FAPERJ, pelo auxílio à publicação;
ao Prof. Dr. Eduardo F. Coutinho, pela generosa e atenciosa supervisão;
à UFRJ, onde foi realizada esta pesquisa;
a todos os colegas e alunos da UNIRIO e da UFOP, pelas vivências
e trocas sempre riquíssimas sobre estes assuntos;
ao Prof. Dr. José da Costa, pela calorosa acolhida na UNIRIO;
às companhias: Núcleo Bartolomeu de Depoimentos / Irmãos Guimarães /
Cia dos Atores / Partículas Elementares, que gentilmente cederam
material, fotos e tempo para este trabalho;
aos fotógrafos César Duarte / Cris Isidoro / Dalton Camargos / Guga Melgar /
Guilherme Outsuka / Luiz Paulo Nenen / Nicolas Pierrot / Wellington Macedo,
que generosamente disponibilizaram as fotos para o livro;
ao coletivo Heróis do Cotidiano, Gilson Motta,
Jarbas Albuquerque, Larissa Siqueira e Marcio Vito;
aos diretores teatrais Gilson Motta / Moacir Chaves / Francisco Expedito;
aos alunos bolsistas de iniciação científica Bartira Fortes e Danilo Camassuti;
a Victor Paes , Márcio-André e Ronaldo Ferrito, da editora Confraria do Vento,
pela cuidadosa e talentosa finalização do livro;
e, sobretudo,
a Gilson Motta, meu herói do cotidiano,
Lune, minha heroína de 9 anos,
meus pais, Nereu e Françoise,
à Tribo de Ativistas Poéticos, Aldo Marcozzi, Christine Karmann,
Éléonore Guisnet-Meyer, Marc-Olivier Zimmermann, Reynaldo Bessa,
Sanzio Marden, Wilmar Silva, sem os quais o céu seria impossível;

e a todos que talvez esqueço de citar, mas que estão presentes
nas entrelinhas deste livro

[a autora

Tania Alice é performer, poeta, dramaturga e encenadora. Doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França), é atualmente professora adjunta de Dramaturgia, Performance e Teoria do Teatro na Graduação e na Pós-Graduação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Trabalhou durante vários anos como escritora, professora universitária da Universidade de Rennes I e II e jornalista cultural na França, onde nasceu. Reside no Brasil há 6 anos. Foi professora de Teatro da Universidade Vale do Acaraú (UVA) em Sobral, no Ceará e da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Escreveu e dirigiu *Um breve retrato da dor (dá pra sentir)*, inspirado no trabalho da performer Sophie Calle, *SerOuNãoSer.com*, em codireção com Aldo Marcozzi (Prêmio da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006), dirigiu *O amor de Fedra*, de Sarah Kane, em codireção com Gilson Motta (Prêmio MEC/SesU, 2007) e atuou em *Des vies à jamais* (direção de Patrick Schmidt) e *Esperando Godot* (direção de Francisco Expedito). Foi Curadora do Festival de Inverno de Ouro Preto, na Categoria Artes Cênicas (2006). Participou da antologia poética *Portuguesia*, de Wilmar Silva (2009). Realizou uma série de performances de ativismo poético, como a performance *Blue Note Insônia*, no evento Terças Poéticas (MG) ou *Além das perguntas, o corpo*, no Verão Arte Contemporânea (MG), entre outros. É membro do coletivo de performers Heróis do Cotidiano (Prêmio Funarte Artes Cênicas nas Ruas, 2009) e coordenadora do projeto de pesquisa do coletivo. Publicou os livros de poesia *Blue Note Insônia* (2007) e *Corpus Scripti* (2010), pela Anome Livros, e os livros infantis *Todo mundo sabe!* (Omni Editora, 2005, ilustrações de Christophe Esnault), *Solo para Dona Tartaruga, Por água abaixo (ou: a incrível história de dois Peixes-Palhaço)* e *Segredo no ar* (Editora UFMG/Projeto Manuelzão, ilustrações de Sanzio Marden), bem como vários contos, poesias e ensaios em revistas especializadas, jornais e na internet.

Este livro foi composto em Frutiger corpo 10
e impresso em offset 75g/m^2
pela gráfica Stamppa para a Confraria do Vento
em abril de 2010.

Deleuze nos grita duas vezes: "fazer do corpo uma potência que não se reduza ao organismo"; "fazer do pensamento uma potência que não se reduza à consciência". É com essas palavras que esse reterritorializador contemporâneo nos convida a redimensionar um pensar que pode ser traduzido mais por uma recriação de um conjunto de práticas, uma nova ética de ação, do que por um sistema filosófico ou ainda uma reflexão que se possa simplesmente rotular como pós-moderna. E é na base desse plano – pensar em ação – que esse livro de Tania Alice se assenta. Esses ensaios nos convidam à potência. Chamam-nos, antes, a sermos potencializadores e não redutores. Um livro que clama de forma assídua a não fazer da cena uma potência que se reduza à representação. Palavras que pedem, encarecidamente, não fazer do ato-processo criativo uma potência que se reduza ao método. Reflexões que fazem do corpo-em-arte na cena uma linha de fuga criativa, alegre – em seu sentido-Espinosa – na sua potência-material de ser afetado e afetar. Portanto pede, quase exige, uma certa "passivatividade" do ser criador. Tania cria, nesses ensaios, uma fresta de recriação conceitual e reflexiva que reata o já sempre atado elo teoria-prática. Gera um território híbrido performance-teatro que, com seus pontos de contato, nos convida ao processo; essa magia do processo que entorna e faz vazar percepções criativas outras em cada grupo e cada processo estudado. Portanto, você, amante da performance, do teatro e da dança, deleite-se!

Renato Ferracini